

مدارات الهوية الثقافية

مداخلة مع رؤية المفكر محمد سبيلا



د. مريم بورجا

في ظل الهجمات الشرسة التي تخوضها الدول القوية في علاقاتها مع الدول المستضعفة، تحضر مجموعة من القضايا في ظل تلك العلاقة المؤطرة، لعلاقات تلك الدول فيما بينها، وأهم قضية تحضر هي قضية الهوية، وبغية تسليط مزيد من الضوء على هذا الموضوع الحساس، ارتأيت الوقوف عند رؤية المفكر المغربي محمد سبيلا، مبيناً في الوقت نفسه بعض ما أعتبره سقطة منهجية لدى هذه الرؤية.

لقد وجدت الشعوب المستعمَرة نفسها مدعوة إلى التمسك بهويتها القومية في مواجهة الاحتلال الاستعماري المباشر، فطالبت بالاستقلال السياسي، وبعد حصولها على الاستقلال السياسي تبين (أن من الضروري دعمه باستقلال اقتصادي، والطريق إلى ذلك هو تحقيق التنمية والتحرر الاقتصادي. ثم برز بُعد آخر من أبعاد التحرر، هو البعد الثقافي. وفي هذا السياق رُفعت شعارات الأصالة والخصوصية والهوية الثقافية، والاستقلال الثقافي لمواجهة التبعية والاستلاب الثقافي). وهذا جد مهم لأن في غياب الاستقلال الثقافي لا طعم للاستقلال السياسي.

إن الشعور بالهوية الثقافية، حسب محمد سبيلا، يحتد في حالة وجود تحدٍ أو خطر خارجي يتهدد هذه الهوية بالسحق أو التفوق، كما في حالة التصادم بين حضارتين أو ثقافتين متفاوتتي النمو، ولدى الجاليات المهاجرة والمغتربة، التي هي معرضة للاجتثاث أو للمسخ الثقافي، يقول في ذلك (لقد تعرضت المجتمعات، التي دهمها الاستعمار لعملية تغيير لملامح المجال الإدراكي والمجالي الذهني، إذ صاحب عملية التحديث نزع لمعالم الديكور البصري والسمعي والشمي التقليدي، وتم إحلال ركام آخر من الألوان والمشاهد والروائح، مما يحدث صراع رموز في نفسية الفرد، الذي أخذ يصادف في مجال الإدراك الجديد ما قد يتعارض مع المراجع التقليدية، بل ما قد يخدش الذوق التقليدي ويولد ردود فعل سلبية، مما ييسر الارتداد إلى دفء الرموز التقليدية. وكلما تعذرت إمكانية الاندراج الموفق في إطار الحياة الجديدة، ازدادت إمكانية اللجوء إلى المخزون التقليدي، من حيث هو مرجع مفسر ومتكأ وجالب للطمأنينة).

إلا أن التحديث الملازم للتدخل الاستعماري العنيف في نظر محمد سبيلا، لم يقف عند حد خلخلة المجال الإدراكي الحسي، بل أحدث ارتباكاً في المجال الذهني نفسه؛ (فالصيغ الجديدة المرتبطة بالتحديث تقحم علاقات اجتماعية جديدة، وقيماً جديدة، وتحل مجهولية العلاقات محل صميمية ودفء العلاقات التقليدية، وتحل الآلية محل الودية، وتحل وتيرة متسارعة للزمن محل الوتيرة التقليدية

البطيئة، كما يحل التنظيم تدريجياً محل التلقائية والعفوية، وتحل القيم التبادلية محل القيم الذاتية للأشياء، ويسود معيار المردودية والفعالية والمنفعة والمصلحة، ويحدث مسخ في القيم المتواترة حول الوفاء والصدق والصداقة وغيرها). أمام هذه التحولات العميقة، تندرج بعض الفئات جزئياً أو كلياً في مسار التحديث، بسرعة أو ببطء، بينما تتولد لدى فئات أخرى ردود فعل احتجاجية، وارتداد إلى الرموز والمسلكيات والمتخيل التقليدي، حماية للذات الفردية والجماعية من الاضطراب الذي تحمله الحداثة.

وهنا يرى محمد سبيلا، أن دخول الاستعمار الغربي للمجتمعات المتأخرة، قد أسهم بقوة في إحداث تحولات متسارعة في ثقافاتها، وحرك فيها آلية الازدواجية الثقافية، التي لاتزال آلية فاعلة فيها بقوة، هذه العملية أحدثت صراعاً بين منظومتي قيم وذهنيتين، مما ولد أشكالاً من التوفيق والتبرير، وأصنافاً من المقاومة والرفض تتبلور وتزداد حدة كلما تعمقت وتعثرت التحولات. وانطلقت آلية التحول المتعثر، من الارتكاز فقط على المراجع والمستندات القديمة، كالعائلة والقبيلة والجوار ورابطة الدم، إلى بداية الارتكاز أيضاً على الوظيفة أو الدور الاجتماعي، وعلى أنماط الخبرة والكفاءة التقنية والفكرية. هذا التصادم أحدث كذلك تحولاً في ذهنية النخبة السائدة في المجتمع التقليدي، التي تظهر في البداية صنوفاً من المقاومة والرفض. وفي نظرنا هذا أمر طبيعي جداً بل مطلوب، فخروج الاستعمار يتطلب العودة إلى الذات وبناءها بدل التبعية للآخر، الذي لايزال يحكمنا ثقافياً في ثوب قديم جديد.

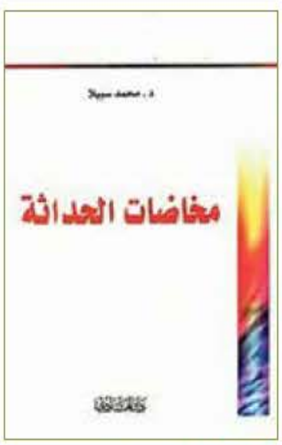
لقد ظلت البنية الثقافية، في نظر محمد سبيلا، في معظم البلاد المتأخرة بنية متجانسة ومنسجمة ومنغلقة على نفسها لعدة قرون، إلى أن هبت عليها رياح الحداثة، وفتحتها على مصراعيها أمام تأثيرات العصر، مما ولد فيها ثنائية عميقة في المستويات كافة، وأحدث في الهوية الثقافية دينامية لم تعرفها من قبل؛ ذلك أن الحداثة والتقليد يتنافيان ويتنافران من حيث المبدأ، لكنهما عملياً يدخلان في تفاعل وصراع، فالحداثة تسعى إلى امتطاء التقليد أحياناً لتفرض نفسها، بينما يتبنى التقليد سمات الحداثة حتى يتمكن من الاستمرار، فهما يدخلان في صراع معقد وطويل الأمد يعسر التكهن بنتائجه. ما ذهب إليه محمد سبيلا لا نتفق معه فيه، فالأصل هو التقليد وهو أساسي وهو الهوية، كما أن التقليد ليس ضد الحداثة البناءة التي تخدم خصوصية الأمة ودينها، أما الحداثة التي تضرب في عمق ركائز الأمة، فمن الأكيد أن التقليد يرفضها لأنها تشكل خطراً كبيرا على أهم دستور في حياة المسلمين.

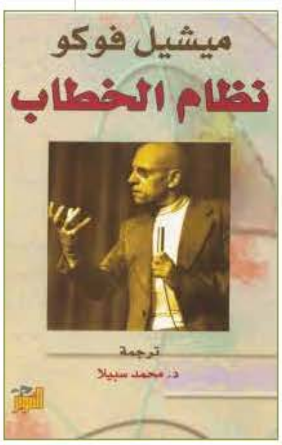
إن الثقافة إذاً هي مجموع المعطيات الفكرية والسلوكية، التي يحياها الإنسان تلقائيا وكأنها هواؤهم الأيديولوجي، الذي يستجيب لنرجسيتهم الفردية عبر تحقيقه النرجسية الجماعية، ومن ثمة فالهوية الثقافية (هي وجه الثقافة الموحد والمميز الذي يُشعر الفرد بأنه ينتمي إلى ثقافة أو حضارة معينة، ويجعل الأفراد يشعرون بالتماثل والتقارب بالانتماء إلى تراث واحد وفكر واحد، ويزودهم ببطاقة هوية، فهي المظاهر الثقافة المشتركة بين أعضاء الجماعة، التي يتم إبرازها وتأكيدها لتمييزها من غيرها من الجماعات). وهنا نقول إنه حق للإنسان أن يعتبر هويته الثقافية، هي الشعور بالجماعة الموحدة، وهو شعور له طعمه الخاص، بخلاف ذلك الجو الذي تكون فيه الهوية مهددة ومعرضة للغزو من الآخر المستعمر أو من الموالين له داخلياً.

أخيراً، نقول إن الهوية هي رئة الأمة، إذ لا وجود لاستقلال كامل في ظل التبعية الثقافية أو الاستعمار الثقافي، مع التنبيه كذلك على الدفاع عن الهوية، ليس معنى الجمود كما يرى البعض، بل هو محاولة لحماية البيت الداخلي، وبناء الذات القادرة فعلاً على نشر تلك الهوية كما تفعل هويات أخرى، وهو ما يجنب هويتنا من تبعيات الغزو الثقافي الذي تمارسه الدول الكبرى.

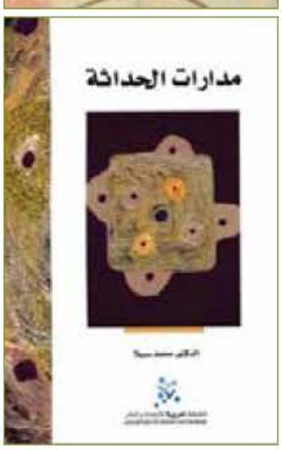
يتنامى الشعور بالهوية في حالة وجود تحدٍّ أو خطر خارجي يهدد الهوية الثقافية

أمام التحولات العميقة في حلول القيم التبادلية والمادية تتولد حالة ارتداد إلى الرموز والمتخيل التقليدي









من كتبه



د. محمد صابر عرب

هل استعمر العرب إسبانيا

لقد أثار المؤرخ الإسباني إغناسيو أولاغوي (١٩٠٣- ١٩٧٤) ضجة كبيرة حينما راح ينشر بعض دراساته من قبيل (جامع قرطبة)، و(الثورة الإسلامية في الغرب)، و(انحطاط إسبانيا) وهي بحوث أكاديمية جمعها في كتابه الأكثر شهرة عن الوجود العربي في إسبانيا، والذي جاء تحت عنوان (العرب لم يغزوا إسبانيا)، وهو كتاب رفضت دور النشر في إسبانيا نشره بسبب ردود الفعل الهائلة التي صاحبت نشر كتابه (انحطاط إسبانيا)، وهو ما اضطره إلى البحث عن دعم خارجي، وقد اختار فرنسا اعتقاداً منه بأنها موطن الحرية، لذا كتب رسالة إلى المؤرخ والمفكر الفرنسي فرنان بروديل طالباً مساعدته في نشر أعماله، نظراً للتضييق عليه في بلده، لدرجة اتهامه بالكفر والهرطقة.

في عام (١٩٦٩)، نشرت واحدة من كبريات دور النشر في فرنسا كتابه الأكثر أهمية (العرب لم يغزوا إسبانيا)، وهو الكتاب الذي حقق شهرة في الأوساط الأكاديمية والإعلامية، وهو ما اضطر مؤسسة خوان مارش الإسبانية للمغامرة بطبع الكتاب في عام (١٩٧٤)، لكنها اختارت له عنواناً بديلاً (الثورة الإسلامية في الغرب)، وقد تلقف الإسبان هذا الكتاب بالدراسة والنقد والتوجس من شخصية الكاتب، الذي صدم الرأي العام الإسباني، نظراً لما استقر عليه الحال في وجدان الإسبان، من خلال الصورة السلبية عن العرب. وعلى الرغم من إعادة نشر الكتاب في عام (٢٠٠٤)، فإن دار النشر لم تجرؤ على نشر العنوان الأصلي للكتاب (العرب لم يغزوا إسبانيا)، لكن عند إعادة نشره في المرة الثالثة في عام (٢٠١٧)، كانت دار النشر أكثر جرأة (الموثارا) حينما اختارت العنوان الأصلي للكتاب (العرب لم يغزوا إسبانيا).

> قدم المؤرخ إغناسيو أولاغوي دراساته وبحوثه الأكاديمية الأكثر شهرة عن الوجود العربي في إسبانيا

استقر في وجدان الإسبان وفي أدبيات كتاباتهم، أن الوجود العربي في الأندلس كان استعماراً دينياً للأراضي الإسبانية التي تدين بالمسيحية الكاثوليكية، لذا لعبت الثقافة الدينية في كل المجتمعات المسيحية من روما وحتى مدريد دوراً هائلاً في الترويج لهذه الأفكار، التي تجاوزت الكثير من الحقائق العلمية، فضلاً عما قامت به من تضليل للرأي العام، حينما أسقطت أحكاماً دينية واجتماعية على حقب تاريخية متباينة، وهي أحكام كانت بمثابة تبرير لما أقدم عليه فرديناند الثاني وإيزابيث الأولى من عمليات طرد للمسلمين وما صحبها من قسوة واضطهاد

عرقي وديني، تجاوزت كثيراً تعليمات العقيدة المسيحية السمحة، وقد تحول الصراع إلى صراع سياسي مغلف بغطاء ديني لتحفيز الناس على تعقب المسلمين وإبادتهم.

الكتاب الذي كتبه أولاغوي منذ ستينيات القرن الماضي، والذي نشر بمعظم اللغات الأوروبية، أخيراً أعيد نشره باللغة العربية بدعم من مؤسسة (وقف نهوض للدراسات التنموية)، وقد ترجمه الصديق الدكتور علي المنوفي، أستاذ اللغة الإسبانية بجامعة الأزهر، وأعد كل من الدكتور مصطفى الفقي والدكتور علي فهد الزميع، مقدمتين وافيتين، وقد نشر الكتاب بالتعاون بين مكتبة الإسكندرية ومركز نهوض للدراسات والنشر.

من الصعب الإحاطة الكاملة بمحتوى الكتاب، الذي يقع في سبعمئة صفحة، لكن المهم هو ما احتواه الكتاب من معلومات موثقة وافية، عن عدم استعمار العرب لإسبانيا، حينما تقبل الإسبان بمحض إرادتهم الحضارة الإسلامية، وتقبل الإسبان الإسلام باعتباره حضارة وعقيدة، نظراً للتقارب الكبير بين العقيدة المسيحية الأريوسية، التي سادت إسبانيا قبل مقدم المسلمين، وخصوصاً رفضهم لفكرة الثالوث الذي يتعارض مع فكرة الوحدانية، لذا جاء الإسلام ديناً منسجماً مع عقيدتهم، ولم يستخدم العرب أية وسيلة للضغط على سكان إسبانيا، وأن كثيراً من المصادر الوثائقية التي سجلت دخول العرب إلى إسبانيا قد أحرقت، وأن كل ما كتب عن الوجود العربي في إسبانيا جاء متأخراً قرنين من الزمان، بعد خروج العرب من إسبانيا، وأن المصادر التي اعتمد عليها أولاغوي، هي وثائق جغرافية ومعمارية وكثير من علوم الحفريات، لذا فإن ما كتبه أولاغوي لا يمثل وجهة نظره، وإنما هو توثيق علمي فريد أطاح بالكثير من المسلمات، التي شاعت في زمن الحروب الصليبية، وأن كل ما لحق بالعرب من سلبيات جاء لأسباب سياسية محضة، وقد واكبت خروج العرب من الأندلس موجة عاتية من الكراهية.

يطرح هذا الكتاب البديع عدة قضايا تستحق الدراسة، من بينها الدعوة إلى إعادة النظر في ما كتبه المؤرخون الإسبان عن هذا الماضي السحيق الذي اكتنفه الغموض، وكذلك الأمر في تلك الكتابات التي عمقت الكراهية بين الشرق والغرب، فقد أحدث العرب المسلمون بنياناً راسخاً من المعارف والعلوم التي أفادت بشكل ملحوظ الحضارة الأوروبية الحديثة، وأجادوا في التصوير الفني على حوائط المعابد والكنائس والمساجد، فضلاً عن فنون الزخرفة التي اقتبسوها من الفن الإسلامي كتابة ورسماً ونحتاً، وتعد الفنون الإسلامية في قرطبة عنواناً كبيراً لهذه المدرسة المبتكرة، التي تزينت بأعظم ما خلفته الحضارة الإنسانية من روائع رسم الزهور والحيوانات غاية في الرقة والجمال.

لعل كل هذا يدعونا إلى إعادة النظر في ما كتبه الغرب، وخصوصاً من قبل الإسبان عن الوجود العربي في الأندلس، وسوف يتبين لهم ما خلفه العرب من تراث حضاري وإنساني، شمل كل مناحي العلوم والمعارف في الطب والعمارة والجغرافيا والفكر، والذي كان بمثابة القاعدة الرصينة التي اعتمدت عليها الحضارة الأوروبية الحديثة؛ لذا لم يكن الوجود العربي في إسبانيا غزواً بربرياً، وإنما كان حضارة بمعناها الإنساني والثقافي.

لقد آن الأوان لكي يفتح المؤرخون والمفكرون الأوروبيون ملفات الوجود العربي في الأندلس، بهدف إجلاء الحقيقة وإزاحة اللبس، الذي شاب هذه الحقبة التاريخية، التي تأثر فيها المؤرخون الأوروبيون بدوافع دينية وسياسية خالصة، أعتقد أن إعادة الحوار بين الحضارتين الأوروبية والإسلامية تستوجب إعادة النظر في ما كتب عن هذه الحقبة التي أهال عليها الأوروبيون التراب، والتي كانت بمثابة ومضة ضوء للتأسيس للنهضة الأوروبية الحديثة، التي عمت أوروبا منذ بدايات القرن السادس عشر وحتى الوقت الحاضر.

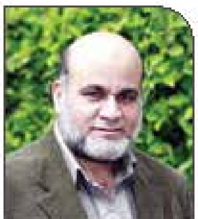
كتابه (العرب لم يغزوا إسبانيا) رفضت دور النشر الإسبانية طباعته

صدم الكتاب الرأي العام الإسباني نظراً لما استقر عليه الحال في وجدان الإسبان من صورة سلبية عن العرب

لعبت الثقافة الدينية من روما وحتى مدريد دوراً كبيراً في الترويج لسلبية الوجود العربي

يسبر أعماق الروايات التاريخية في أدبنا الحديث

حلمي القاعود.. إبحار في التراث الروائي العربي الإسلامي



أحمد أبو زيد

الرواية التاريخية في أدبنا الحديث دراسة تطبيقية موسعة وجهد متميز قام به الأديب والناقد الدكتور حلمي القاعود، وهي إبحار ممتد في الرواية التاريخية من خلال اهتمام أكبر، يتوقف عند كثير مما أهمله الدارسون، أو مروا عليه مروراً سريعاً وخاطفاً، فهناك بعض المحاولات التي نظرت إلى هذا التراث نظرة عابرة، وبعضها توقف عند نماذج معينة، في حين اكتفى بعضها الآخر بتناول رواية من هنا وأخرى من هناك، ولكن يبقى هذا التراث الهائل من الروايات التاريخية، في حاجة إلى إعادة نظر، وإلى قراءة جديدة تغوص في أعماقه، وتكشف بعض مكنوناته.



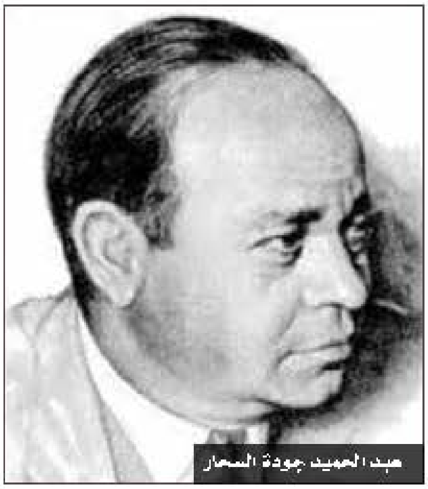
وهذا ما حاول القاعود، القيام به في هذه الدراسة التطبيقية، التي صدرت طبعتها الرابعة مطلع هذا العام عن دار مبدعون للنشر والتوزيع بالقاهرة، فأسلوبه فيها واضحٌ وبسيط، وبعيدٌ عن الثرثرة والترهل، بما يساعد القارئ على فهم النص الروائي وتذوقه، من خلال استشهادات غزيرة، وطويلة في بعض الأحيان، ليعيش القارئ الجوّ الفني للرواية ويلمس عن قرب أسلوب الكاتب وأداءه التعبيري.

وفي مطلع الدراسة يؤكد القاعود أن الرواية التاريخية كانت من أهم ملامح صعود الحركة الرومانتيكية في الغرب، بوصفها طريقاً فنياً ممتعاً لاستعادة مآثر الآباء والأجداد والتأسي بها أو تطويرها! ولاشتهر الروائي الأسكتلندي ذائع الصيت والتر سكوت (١٧٧١ - ١٨٣٢) بكتاباته الروائية في هذا المجال وتبعه كثيرون وساروا على خطاه.

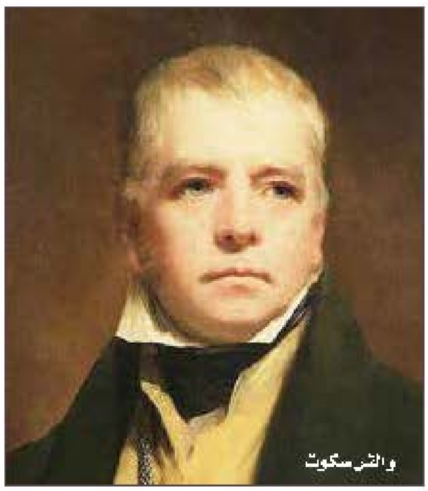
وينظر القاعود إلى الماضي والحاضر نظرة متمحصة، فيؤكد أن ماضينا ليس شراً كله، وحاضرنا ليس خيراً كله.. في الماضي كانت هنالك مساحات مضيئة ومشرقة، وهذه المساحات مفيدة، واستدعاؤها ضروري كي نستفيد من معالمها وملامحها ودروسها.. ولعلنا نضيء بها مساحات مماثلة في الحاضر. وفي الماضي، كانت هنالك مساحات مظلمة وقاتمة.. وهذه المساحات مفيدة أيضاً، واستدعاؤها ضروري،


جورجي زيدان


أحمد علي باكثير


عبد الحميد جودة السحار


علي الجارم


والتر سكوت


قاسم عبده قاسم

كي تستفيد من عِبرها وعظاتها ونتائجها.

وكُتّابُ الرواية التاريخية في وطننا الكبير، في عصرنا الحديث، استوعبوا هذا الدرس جيداً لإيقاظ أمتهم بالفن، فأخذوا يبذلون جهوداً عديدة، أثمرت هذا التراث الهائل من الروايات التاريخية، إلا أن هذا التراث، في بداياته، كان يفتقر إلى المنطق الفني الصارم، فقد لقي بصفة عامة نوعاً من الإهمال والتجاهل، لا يتسق مع ما بُذل فيه من جهد وعناء.

ويحذر الباحث من تلك الأفكار والرؤى التي تحبذ الانفصال عن الماضي، وترفض التراث جملة وتفصيلاً، وتلهث وراء كل ما تقذفه نوافذ الغرب الثقافية.. وللأسف، فإن هذه الأفكار والرؤى يملك أصحابها قدرة ضخمة على مخاطبة الجمهور العريض من الناس بحكم سيطرتهم على أجهزة الإعلام ووسائل الاتصال الثقافي.

ويشير القاعود إلى الدراسات التي سبقته في هذا المجال وما يؤخذ عليها، فيقول: كانت هناك قراءة موجزة، وعميقة في الوقت نفسه، قام بها محمد حامد شوكت في دراسته حول الفن القصصي في الأدب العربي الحديث، وأشار فيها إلى عدد من النصوص الروائية التاريخية، ولكنه لم يتوقف طويلاً عند نماذجها. وهنالك قراءة نقدية وتاريخية قام بها قاسم عبده قاسم، وأحمد إبراهيم الهواري لأربع روايات تاريخية، تولى الأول الجانب التاريخي المحيط بها وأفاض فيه، وقام الثاني بالدراسة الأدبية، وكانت النماذج هي (أرمانوسة المصرية) لجرجي زيدان، و(اليوم الموعود) لنجيب الكيلاني، و(وا إسلاماه) لعلي أحمد باكثير، و(على باب زويلة) لمحمد سعيد العريان. ثم كانت هنالك قراءة نقدية لبعض روايات نجيب محفوظ التاريخية، وهي (عبث الأقدار)، و(رادوبيس)، و(كفاح طيبة)، تضمنتها دراسة عبدالمحسن طه بدر، في كتابه عن نجيب محفوظ– الرؤية والأداة.

وقد نعثر في ثنايا بعض الأبحاث والدراسات، على تناول موجز أو مفصل لرواية أو أكثر.. ولكنها في كل الأحوال لا تتوافر على دراسة الرواية التاريخية بوصفها لوناً روائياً

تراثنا من الروايات التاريخية في حاجة إلى قراءة جديدة وإعادة نظر

متميزاً له خصائصه وجمهوره وتأثيره. ولعل هذا ما حفز القاعود على تخصيص هذه الدراسة للرواية التاريخية من خلال اهتمام أكبر، ومنهج يتوقف عند بعض ما أهمله الدارسون أو مروا عليه مروراً سريعاً.

وفي ذلك يقول: لقد تأملت النماذج العديدة من الروايات التاريخية منذ نشأتها على يد جرجي زيدان، وحتى أحدث النماذج التي صدرت عام (١٩٨٩م)، ورأيت أنها – فنياً – تندرج تحت ثلاثة أقسام، الأول هو روايات التعليم، التي لا تتوافر فيها الأسس والمفاهيم الفنية لبناء الرواية بشكل كامل، أو يجعل منها أصحابها مجرد وسيلة لتحقيق غاية أخرى، مع التجاوز عن بعض مواصفات البناء الفني للرواية، وكان الهدف منه غالباً تعليمياً.

ومن أبرز أدباء اللون التعليمي والذين خضعت رواياتهم لهذه الدراسة: جرجي زيدان وروايته (فتح الأندلس)، وطه حسين (الوعد الحق)، وعبدالحميد جودة السحار (محمد رسول الله)، وعلي الجارم (غادة رشيد)، و(هاتف من الأندلس)، وإبراهيم الأبياري (مغيب دولة)، و(عذراء البصرة).

والقسم الثاني هو روايات النضج التي ظهرت على يد رواد الحرفة الفنية الناضجة أو جيل بناة الرواية العربية الحديثة، وهو الجيل الذي استوعب المقاييس الكلاسيكية التي عرفها الأدب الغربي الحديث، فأنشأ على هداها رواية تاريخية متكاملة الأركان قوية الأسس.

ومن روايات النضج التي أخضعها الباحث لهذه الدراسة: عنترة بن شداد، والمهلهل سيد ربيعة، وزنوبيا ملكة تدمر لمحمد فريد أبو حديد، وعلى باب زويلة، وشجرة الدر لمحمد سعيد العريان، و وا إسلاماه والثائر الأحمر لعلي أحمد باكثير، وأميرة قرطبة، وأحمس بطل الاستقلال لجودة السحار، وابن عمار لثروت عكاشة، والمنصورة لمصطفى هدارة.

أما القسم الثالث والأخير، فهو روايات الاستدعاء التاريخي، والتي تعتمد على اتخاذ التاريخ كإطار يتحرك في داخله الكاتب الروائي، مستعيناً بالخيال الروائي الفضفاض، ليعالج قضايا معاصرة وملحة، أغلبها يرتبط بالغايات الحضارية والسياسية، من دون التزام صارم بوقائع التاريخ.

ومن روايات هذا القسم التي خضعت للدراسة: الحرافيش، وعبث الأقدار، ورادوبيس، وكفاح طيبة، ورحلة ابن فطومة لنجيب محفوظ،

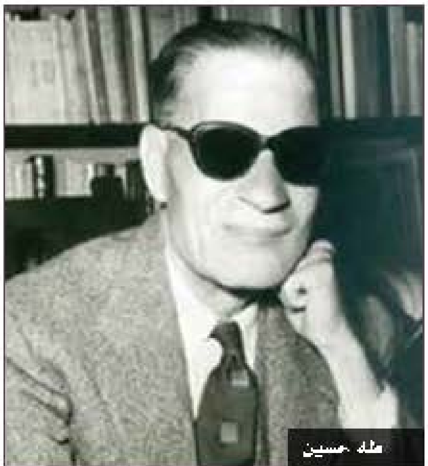
تاريخنا يفيض بنماذج مشرقة في مجال الرواية عربياً

روايات الاستدعاء التاريخي تعتمد على اتخاذ التاريخ كإطار يتحرك الكاتب داخله

لا بد من استدعاء المساحات المضيئة من الماضي ودراستها للاستفادة منها إيجابياً



من مؤلفاته


طه حسين


محمد سعيد العريان


نجيب محفوظ

وعمر يظهر في القدس لنجيب الكيلاني، ومن أوراق المتنبي لمحمد جبريل.

هذه الأقسام الثلاثة للروايات التاريخية لها قيمتها الموضوعية والفنية، وتأثيرها العلمي والجمالي، بالنسبة للقارئ العادي، والقارئ المثقف، والقارئ المتخصص. والنظرة الموضوعية المتواضعة، تكشف عن دلالات ينبغي أن نضعها في الحسبان عند تقويم الرواية التاريخية وبحث تطورها، ولا ينبغي أن نغفل هذه الدلالات، لأنها جزء من حكمنا وتقويمنا.

وقد آثر القاعود أن تكون دراسته وفقاً للتقسيم الذي استنتجه بعد طول تأمل. وفي كل قسم ركز على أبرز النماذج التي تكشف عن غاية فنية أو موضوعية، لتكون دليلاً على ظاهرة وعلامة على منهج، وخص كل قسم بتوطئة تتحدث عن ملامحه ونماذجه، واعتمد على قراءة شاملة للنماذج الروائية التي تناولها، بحيث تشمل الكاتب والمكتوب معاً.. فقد ترجم للكاتب ترجمة موجزة، وذكر أعماله كلها أو معظمها،


حلمي القاعود

وتوقف عند بعضها وقفات قصيرة أو طويلة بغرض التمهيد أو المقارنة خدمة للنص، وإلقاء الضوء عليه من زوايا أخرى. أما النص ذاته، فقد تناوله شكلاً ومضموناً، بناء وصياغة.. وتوقف عند بعض المفاهيم والرؤى التي تناولتها النصوص بالتفسير والتحليل، وبخاصة إذا كان الأمر يتعلق بالحدث التاريخي، الذي تناوله المؤرخون بالاتفاق أو الاختلاف.

وقد حَرَص القاعود، على أن يكون أسلوب القراءة في هذه الدراسة واضحاً وبسيطاً، مبتعداً في الوقت نفسه عن أساليب رديئة طغت على لغة النقد الأدبي في أيامنا، واتسمت بالتعقيد والتعتيم، كما قدم استشهادات غزيرة، وطويلة في بعض الأحيان، ليعيش القارئ في الجوّ الفني للرواية، وليلمس عن قرب أسلوب الكاتب وأداءه التعبيري.

وبعد سياحته الطويلة في أعماق الروايات التاريخية، يخلص إلى أنها تمثل فناً زاخراً بالكثير من المعطيات والدلالات على المستويين الموضوعي والشكلي معاً. ومن الملائم أن ندعو إلى التوجه نحو الجوانب المشرقة والمضيئة في تاريخ الأمة الإسلامية، بل في حياتها، وما أكثر هذه الجوانب، وبخاصة الجانب الحضاري، الذي أسس قاعدة جيدة للحضارة الحديثة في مجال العلوم والكيمياء والطب والثقافة والأدب والتشريع والقيم الإنسانية، الساطعة كالحرية والعدل وحقوق الإنسان.

ويؤكد أن الأمة الإسلامية تفيض بنماذج كثيرة من الرجال والنساء والحوادث، التي أثرت في مسيرة الإنسانية وجعلت شمس الكرامة تشرق على البشرية من دون منّ أو أذى، وهذه النماذج منجم ثري للمعالجة الروائية خاصة والإبداع الأدبي عامة.

ينظر إلى الماضي والحاضر نظرة متفحصة تجمع ما بينهما من مساحات مضيئة

الحذر من رفض التراث والانقياد وراء كل ما تفرزه نوافذ الغرب الثقافية



بإجماع مؤرخي العلوم

الكيمياء الحديثة

علم أسسه العرب



يقظان مصطفى

(العرب لم ينقلوا الحضارة الإغريقية من الزوال، بعد أن نظموها ورتبوها ثم أهدوها إلى الغرب فحسب، إنهم مؤسسو الطرق التجريبية في الكيمياء والطبيعة والحساب والجبر والجيولوجيا وحساب المثلثات وعلم الاجتماع.. إضافة إلى عدد لا يحصى من الاكتشافات والاختراعات الفردية في مختلف فروع العلوم، والتي سُرق أغلبها ونسب لآخرين، كما قدم العرب أثمن هدية، طريقة البحث العلمي الصحيحة التي مهدت أمام الغرب طريقه لمعرفة أسرار الطبيعة وتسلطه عليها اليوم).. هذا مما قالته الكاتبة الألمانية زيغريد هونكه في كتابها (شمس العرب تسطع على الغرب).

منذ الإغريق كان علم (الخيمياء) يستند إلى فكرة تحويل العناصر (الخسيسة) مثل القصدير والنحاس والحديد إلى عناصر نفيسة مثل الذهب والفضة، وكان علماء الحضارات الأولى السابقة للحضارة العربية الإسلامية، يعتقدون أن العناصر المختلفة كلها من نوع واحد، واختلافها ينبع من أعراض الحرارة والبرودة والجفاف والرطوبة الكامنة فيها، ويمكن تحويل بعضها إلى بعضها الآخر بمادة (الإكسير).

ومع انتشار الإسلام، وإشراق الحضارة العربية في عصور الظلام الأوروبية الوسطى بدءاً من بغداد، باتت لغة العلم هي العربية، واشتغل العلماء العرب على (الخيمياء) الإغريقية، فغيّروا تعريفها لتصبح العلم الذي يساعد على استخراج المعادن والعناصر وتعدينها، وحدّدوا أهميتها في مجالي الصيدلة والنفط.

وخلال تلك العصور مثلت الخيمياء العربية شيئاً جديداً للغرب: فتطبيقاتها تستطيع أن تلعب دوراً في التطور التكنولوجي.. بينما هو لا يملك حولها إلا مجموعةً وصفٍ محدودةً ومعلوماتٍ مرتبطةً بكتب الأعشاب والتطبيقات السحرية الموجودة في كتب الأحجار: ما حدا بالمؤرخين للإقرار بأن الخيمياء اللاتينية تأسست بكاملها على الخيمياء العربية.

وقد تمت أولى الترجمات في تاريخ الإسلام والعرب على يد خالد بن يزيد الأمير الأُموي (ت ٨٥ هـ - ٧٠٤م) الذي تنازل عن الخلافة ليتعلم الكيمياء في إسكندرية مصر تحت إشراف مريانوس، واستقدمه مع بعض الأقباط المتحدثين بالعربية، وأجرى عليهم المال ليترجموا العلوم الكيميائية والطبية من اللغات اليونانية والقبطية إلى العربية، مؤسّساً لـ(علم الكيمياء).

وبعدما تعلموا الصنعة، ساهم العلماء العرب في تطوير صناعة الورق والبارود والكحول، واكتشاف الزئبق والقلويات والنشادر والأحماض ونترات الفضة، وتصنيع العطور، والصابون، وتكرير النفط، وصناعة الزجاج، والتركيبات الدوائية.. وبرز ثلاثة أعلام هم: جابر بن حيّان، وأبو بكر الرازي،

ويعقوب الكندي. ومما أدت إليه تجاربهم المنهجية قبل أكثر من (١١٠٠) عام اكتشاف عملية التقطير التي لولاها ما كان للنفط تلك القيمة الكبرى.

لقد أجمع العلماء على أن ابن حيان الذي تتلمذ على يد خالد بن يزيد هو واضع علم الكيمياء الحديثة: تصنيفاً وتنظيماً بمنهجية علمية، وكان من أهم بحوثه تلك التي تتعلق بالأحماض، ووضع ميزاناً دقيقاً يزن الكتل الأقل من (١٢٠٠٠) جزء من الكيلوغرام. كما ساعد عمله في تكرير المعادن وتنقيتها وتحضير الفولاذ، وفي تطوير تقنيات السباكة، وظلت آراؤه في تركيب المعادن مستخدمة حتى انطلاقة الكيمياء الحديثة في القرن (١٨).

كما أرسى مبدأ التجربة بقوله: (لأن من لا يعمل ويجري التجارب لا يصل إلى أدنى مراتب الإتقان) في مخالفة للفكر الإغريقي العقلي الخالص: ما دعا المؤرخ برتليو للقول: لجابر في الكيمياء ما لأرسطو في المنطق.

كذلك فصل جابر بن حيان الذهب عن الفضة بتأثير حمض النتريك للحصول على الذهب الصافي تماماً، وهي الطريقة المستعملة حتى أيامنا هذه، واكتشف كربونات الصوديوم وكربونات البوتاسيوم وحجر جهنم (نترات الفضة) وركّب حجر الكحل من الزرنيخ والإثمد.. واعتبر السموم من المواد الكيميائية، وكان أول من استعمل مقطر الإمبيق المستعمل اليوم.. وأول من وضع قوانين الاتحاد الكيميائي، التي نسبت خطأ إلى دالتون الإنجليزي بعده بعشرة قرون. يقول المؤرخ ماكس مايرهوف: يمكن إرجاع تطور الكيمياء في أوروبا إلى ابن حيان بصورة مباشرة.

وفي مختبره في الكوفة أنجز ابن حيان عمليات التصعيد والتكليف، والتمييع والبلورة والتقطير، والتنقية والتطهير، والملغمة، والأكسدة والتبخير، والترشيح، وزاد احتمالات التجارب الكيميائية زيادة هائلة باكتشافه كلاً من حموض الكبريتيك (وسماه زيت الزاج) والنتريك والمورياتيك الآزوتي والهيدروكلوريك، حتى أطلق عليه علماء أوروبا (أبو الأحماض).

ومع تلميذ جابر، أبو بكر الرازي، العقل الموسوعي تأملاً واختباراً، نصل إلى ذروة العلم الخيميائي العربي، أي إلى الكيمياء: فهو عالج تحضير المواد الكيميائية، وتطبيقاتها، وينبي وصفه للأجهزة أن مختبره كان مجهزاً تجهيزاً جيداً، وتشمل عملياته الكيميائية: التقطير، والتحميص، والتذويب، والتبخير، والتصعيد، والترشيح، والملغمة، والتشميع. وكان أول من استخدم الزئبق في تركيب المراهم، واستخدم الفحم في إزالة الألوان والروائح من المواد العضوية. وقد صنّف الرازي المواد الطبيعية بأدق مما صنفها ابن حيان، وأضاف مواد يمكن الحصول عليها صناعياً، مثل أكسيد الرصاص والصودا الكاوية، وصمم أكثر من عشرين أداة مازال الكثير منها يستعمل اليوم للتقطير. ومن أهم مؤلفاته كتابان لأوصاف المواد وطرق تحضيرها وتنقيتها وتفاعلاتها ونواتج اتحادها وحواصل فصلها، وله في الكيمياء أكثر من (١٠٠) مؤلف. وصار كتابه الساحر (سر الأسرار) الذي تُرجم إلى الألمانية مرجعاً استشهد (باكون) بمحتوياته.

بالمجمل كانت مصادر الكيمياء الاختبارية مجردة من أية اعتبارات غنوصية أو تنجيمية، ولم تبق حكراً لجابر وللرازي، ولفيلسوف العرب وعالمها الكندي الذي كان من أهم إنجازاته نفيهُ القاطع لخيمياء تحويل المعادن البخسة إلى ذهب، وهو رأى بثاقب نظره أن (الاشتغال في الكيمياء بقصد الحصول على الذهب يذهب بالعقل والجهود). واشتهر الرازي بتقطير العطور، وألّف كتاب (كيمياء العطور والتصعيدات)

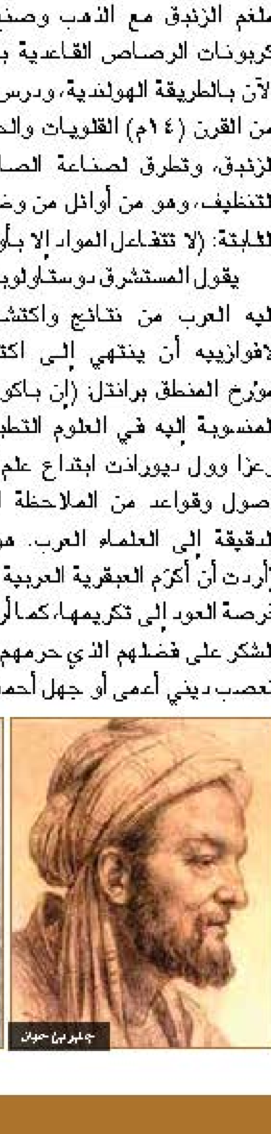
وكذلك هناك من العلماء البيروني حضّر ملغم الزئبق مع الذهب وصنع الفولاذ، وحضر كربونات الرصاص القاعدية بالطريقة المعروفة الآن بالطريقة الهولندية، ودرس عزالدين الجلدكي من القرن (١٤م) القلويات والحمضيات وخواص الزئبق، وتطرق لصناعة الصابون وأهميته في التنظيف، وهو من أوائل من وضعوا قانون النسب الثابتة: (لا تتفاعل المواد إلا بأوزان ثابتة).

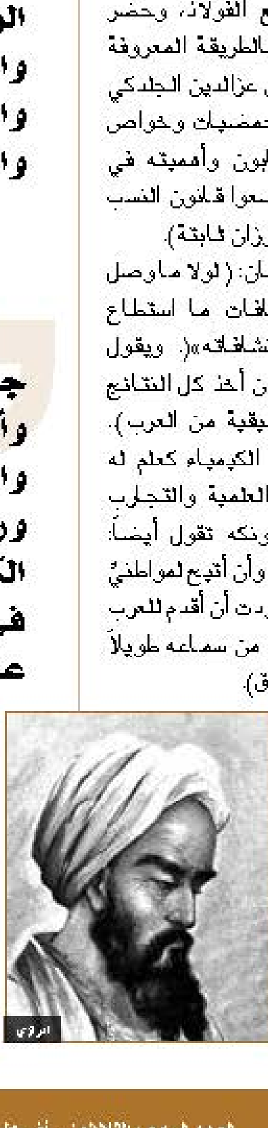
يقول المستشرق دوستالوبان: (لولا ما وصل إليه العرب من نتائج واكتشافات ما استطاع لافوازييه أن ينتهي إلى اكتشافاته»(. ويقول مؤرخ المنطق برانتل: (إن باكون أخذ كل النتائج المنسوبة إليه في العلوم التطبيقية من العرب). وعزا وول ديورانت ابتداع علم الكيمياء كعلم له أصول وقواعد من الملاحظة العلمية والتجارب الدقيقة إلى العلماء العرب. هونكه تقول أيضاً: (أردت أن أكرّم العبقرية العربية وأن أتيح لمواطنيّ فرصة العود إلى تكريمها، كما أردت أن أقدم للعرب الشكر على فضلهم الذي حرمهم من سماعه طويلاً تعصب ديني أعمى أو جهل أحمق).

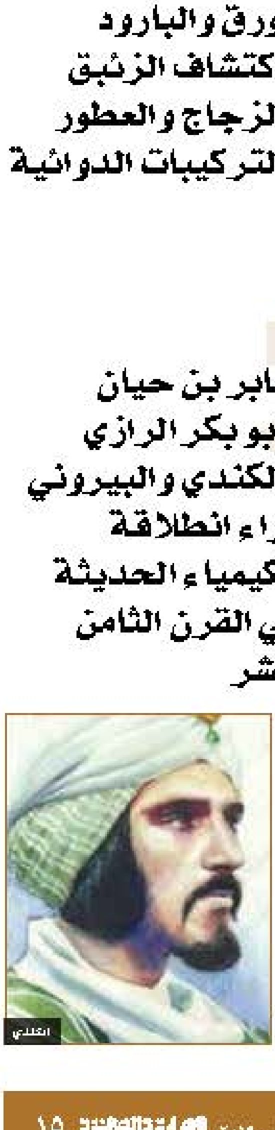
اشتغل العرب على (الخيمياء) الإغريقية فغيّروا تعريفها وحددوا أهميتها في مجالات استخراج المعادن وعناصرها

أسهم العرب في تطوير صناعات الورق والبارود واكتشاف الزئبق والزجاج والعطور والتركيبات الدوائية

جابر بن حيان وأبو بكر الرازي والكندي والبيروني وراء انطلاقة الكيمياء الحديثة في القرن الثامن عشر


جابر بن حيان


الرازي


الكندي



د. مها بن سعيد

مناهج حديثة ومعاصرة في

الخطاب النقدي المغربي

عرف نقد الشعر في المغرب ما بين العشرينيات والستينيات، بعض التحولات بفضل اتخاذها اتجاهات مختلفة، كانطلاقة أولى نحو الكتابة النقدية، لإنتاج نقد ووعي شعري أدبي مغربي، يصطدم ويتفاعل بتجارب مختلفة، مكنته من امتلاك أدوات قادرة على التأويل لإنتاج معرفة تستند إلى أسس، ونظريات، ومناهج، طورت نقد الشعر في المغرب الحديث. إذاً، كيف يمكننا الحديث عن تطور النقد في المغرب الحديث؟ وماهي مظاهره وتجلياته؟ لقد تأسس الخطاب النقدي الأدبي في المغرب انطلاقاً من محاولات تجريبية أولية، ثم تطورت وبلغت النضج. ولتحديد الملامح النقدية يقتضي الحديث عن تاريخه، بتذكر بعض الكتابات النقدية، التي كانت عبارة عن مقالات ودراسات قصيرة، تتناول جنساً من الأجناس الأدبية، المنشورة في الصحف والمجلات.

وفي نطاق الحديث عن تاريخ الأدب المغربي، فإنه لا بد من الوقوف عند المحاولة الرائدة لمحمد بلعباس القباج (الأدب العربي في المغرب الأقصى) التي تعد أول أنطولوجية للشعر المغربي الحديث. وإجمالاً: فإن هذا الكتاب لا يخلو من حس نقدي يتمثل في طريقة تبويب وتصنيف الشعراء وإنتاجاتهم، إضافة إلى توظيفه لبعض المفاهيم النقدية، مثل: الطبقة والفحولة، وأيضاً تحيزه للشعر الجديد، وهو ما اتضح في المقالات التي نشرها في مجلة المغرب في سنوات الثلاثينيات. فقد تميز محمد بلعباس القباج بجرأة خطاباته الصادمة للثقافة السائدة. وقد رأى عبدالله كنون، أن مقالاته أحدثت ضجة كبيرة بين الأدباء والمخضرمين القليلي الاطلاع على الإنتاج الأدبي الجديد في المشرق العربي. وتجدر الإشارة إلى محاولة أخرى تتصل بالتأريخ للأدب المغربي، ويتعلق الأمر بالنبوغ المغربي في الأدب العربي لعبدالله كنون. يعد هذا الكتاب محاولة لاستكمال تاريخ الأدب العربي في إهماله للأدب المغربي.

أما في الأربعينيات والنصف الأول من الخمسينيات من القرن الفائت، فقد شهدت الحركة الثقافية تطوراً في بعض المفاهيم، نتيجة تطور التعليم وتزايد البعثات الثقافية إلى المشرق، إضافة إلى اتساع دائرة الصحافة بظهور مجلات جديدة، مثل: (الثقافة المغربية، ورسالة المغرب، والأثير، والأنيس، والمعتمد...). وإجمالاً فإن النقد في هذه الفترة، لم يبرهن على مقدرته التامة على تطبيق المفاهيم الحديثة، إنه لم يتمكن من التخلص من الطريقة التقليدية المرتكزة على

> **تأسس الخطاب النقدي الأدبي في المغرب عبر محاولات تجريبية أولية قبل أن يتطور وينضج فكرياً**

الملاحظات اللغوية، والبيانية، والمعنوية، أو التصويرية. ومن هنا سيكون عام (١٩٥٧) علامة بارزة في تاريخ الخطاب النقدي الحديث بالمغرب، حيث عرفت الجامعة المغربية طريقها إلى الوجود، وفتح عهداً جديداً للدرس الأدبي بالمغرب. ومن ثم يمكننا أن نسأل عن النقد في مرحلة الستينيات وما إذا كان سيكشف عن آفاق جديدة أم لا؟

بدأ النقد الأدبي صحافياً، يغلب عليه الطابع الانطباعي الذوقي، فارتكز على الوصف والتفسير، وعلى المعاني والصور البلاغية والتقنيات النحوية، واكتفى بتلخيص القصيدة والحكم عليها، وقد واكب هذا النقد الأعمال الأدبية والفنية وعرَّف بها، ومن أبرز رواده: محمد الهرادي، حسن الطريبق، عبدالكريم الطبال، عبدالكريم غلاب، البشير الودنوني، إدريس ناقوري.. فهذه المقالات النقدية وعلى الرغم من قلتها، فقد عبرت عن طموحها المعرفي في مواكبة حركة النقد في المشرق العربي. وقد قسم محمد بنيس الكتابة النقدية حسب ما يلي:

نقد النقاد: وهو عبارة عن جملة من الدراسات كتبها كل من محمد الهرادي، وعبدالقادر الشاوي، والبشير الودنوني، ونجيب العوفي، وحسن الطريبق.

نقد الشعراء: وهو أكثر ضآلة من نقد النقاد، ونجد أحمد المجاطي، هو الشاعر الوحيد المهتم بالكتابة النقدية.

فالدراسات التي انصبت على موضوع النقد في فترة الستينيات قليلة جداً، باستثناء بعض الأبحاث الجامعية التي تناولت القصة والرواية، ويبقى حظ الشعري من تلك الأبحاث منعدماً وأغلبه مقالات انطباعية. فقد لا نعثر في تلك الفترة على نقاد متخصصين، متبنين لمدارس حديثة وواعين بأهمية المنهج، لا نجد سوى رد على رد، وقد اكتفى محمد الهرادي، بإيجاد جو مشحون من المضاربات النقدية الهتافية، ذلك أن النقاد لم يتشبعوا بثقافة تؤهلهم لخوض مسيرة النقد، فثقافة الناقد المغربي آنئذٍ لم تكن مؤهلة للعملية النقدية. وهذا ما جعل الإنتاجات محدودة حتى بالنسبة إلى بعض العناصر، التي كانت مؤهلة إلى حد ما من الناحية الثقافية. فالخطاب النقدي لا يواكب مسيرة الإبداع الشعري، والحركة النقدية تحكمها تصفية الحسابات الشخصية، ما ساهم في تعميق أزمة الشعر وخلق صراعات سلبية بين الشعراء.

وعلى الرغم من الركود الذي عرفته الساحة النقدية في مغرب الستينيات، لكنه لم يمنع من ملاحظة بعض الأسماء التي ساهمت نوعاً ما في إضفاء بعض السمات الجديدة على الحركة النقدية المعاصرة، مثل: محمد الهرادي، حسن المنيعي، أحمد المجاطي... وقد جمعت العديد من هذه المقالات في كتب، نذكر منها: (دراسات إدريس ناقوري، المصطلح المشترك– كتابات العوفي، درجة الوعي في الكتابة– مقالات عبدالكريم غلاب مع الأدب والأدباء وغير ذلك).

وخلصنا إلى أن فترة الستينيات تميزت بنوعين من النقد: نقد كان في بداية الستينيات إلى منتصفها، وهو عبارة عن ردود أفعال؛ نقد يتأرجح بين التقريظ، والتجريح، فكانت النتيجة أن أغلب مقالات تلك الفترة لم تكن سوى ردود أفعال غير خالصة للنقد الأدبي؛ ونقد في منتصف الستينيات إلى سنة (١٩٦٩)، وهو نقد ينصب على مستويات النص الشعري، وإصدار الأحكام. وقد اختلف هذا النقد عما كان سائداً، لكنه لم يخلُ من طابعه الانطباعي والصحافي.

أما في فترة السبعينيات؛ فقد تحرر النقد نسبياً من سلطة الانطباعية، وتبنى مناهج حديثة ومعاصرة، إذ تمكن هذا الجيل (٧٠) من تجاوز الرؤية السطحية إلى الرؤية النقدية، من خلال تبني وعي منهجي يجمع بين التحليل، والتنظير، إضافة إلى دور الصحافة والمجلات الثقافية، بالخصوص مجلة الثقافة الجديدة، التي ساهمت في تفعيل دور النقد في تنشيط الحركة الفكرية. إذاً؛ فالممارسات الأدبية التي ظهرت منذ الثلاثينيات، تعتبر محاولات نقدية، مهدت الطريق لحركة طلائعية ظهرت بالخصوص منذ الستينيات، وتعد تحولاً في تاريخ النظرية النقدية.

محاولات رائدة بدأت مع بلعباس القباج وعبدالله كنون

في خمسينيات القرن الفائت شهدت الحركة الثقافية تطوراً ملحوظاً فبرز الخطاب النقدي الحديث في المغرب

ظهرت أسماء لمعت في الساحة النقدية أمثال الهرادي والمنيعي والمجاطي وأسهمت في تكوين الخطاب النقدي

أشاد أرنولد توينبي بنبوغه

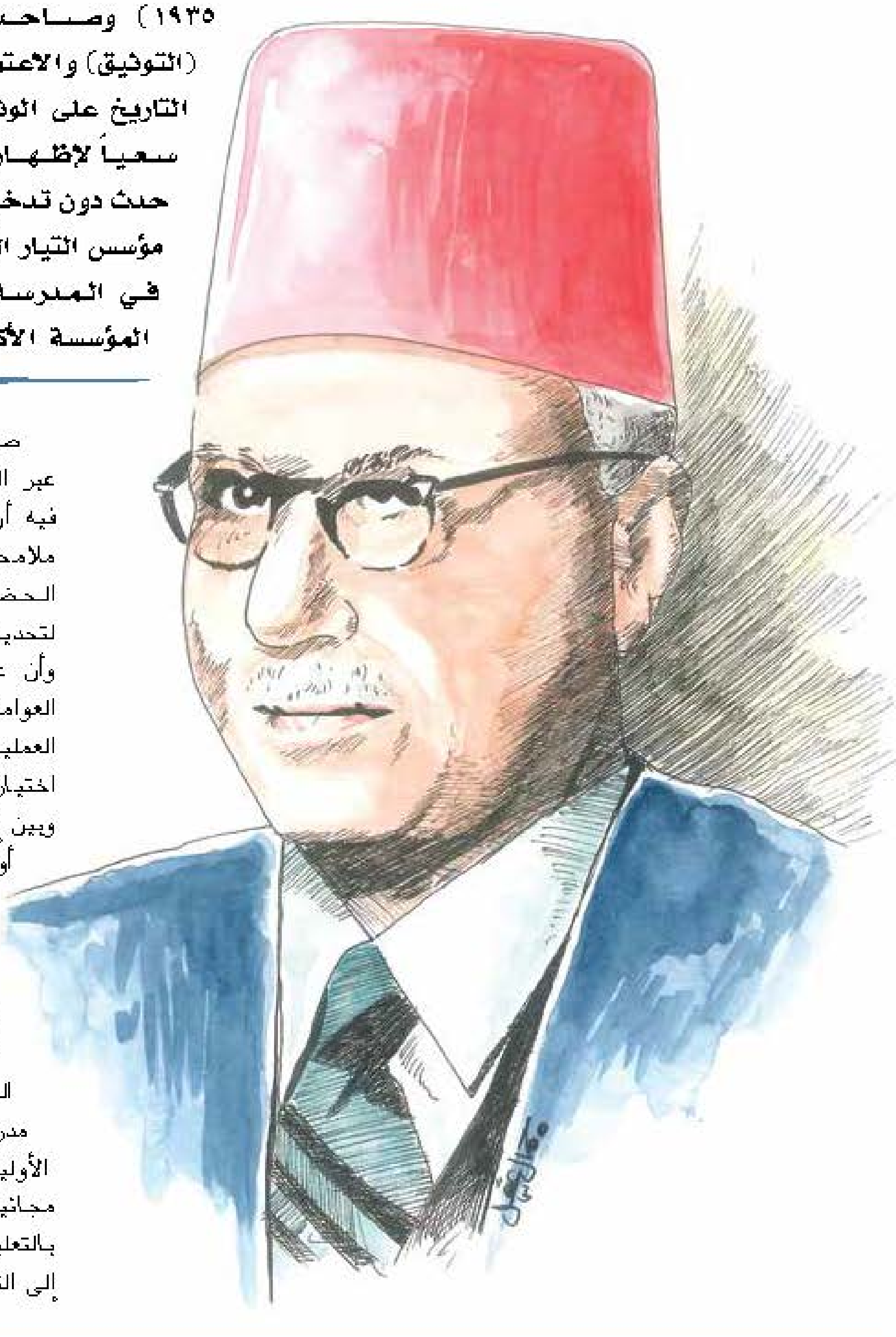
محمد شفيق غربال

مؤرخ وثق تاريخ مصر



خالد بيومي

يعتبر محمد شفيق غربال (١٨٩٤-١٩٦١) رائد مدرسة علم التاريخ الحديث في مصر والوطن العربي، وأول عالم تاريخ مصري يعين أستاذاً للتاريخ الحديث في الجامعات المصرية (عام ١٩٣٥) وصاحب مدرسة (التوثيق) والاعتماد في كتابة التاريخ على الوثائق وحدها، سعياً لإظهار حقيقة ما حدث دون تدخل من جانبه، على الرغم من أنه مؤسس التيار الرئيس لفلسفة التاريخ السائدة في المدرسة التاريخية المصرية، داخل المؤسسة الأكاديمية وخارجها على السواء.



صاغ في كتابه عن (تكوين مصر عبر العصور- ١٩٥٧)؛ التيار الذي رأى فيه أن البشر هم الذين يمنحون الموقع ملامحه، وأهميته، ويحددون دور موطنهم الحضاري عن طريق نوع استجابتهم لتحديات الطبيعة والتدخلات التاريخية، وأن عملية صنع التاريخ تتداخل فيها العوامل الثقافية والعوامل المادية، ورأى أن العملية التاريخية نتاج تفاعل متواصل بين اختيارات واندفاعات وإنجازات الجموع، وبين إرادات أفراد بعينهم يصبحون رموزاً، أو قادة وزعماء وصفوة، بفضل إبداعهم لأنواع جديدة من الحلول للتحديات القائمة أو المستجدة أمام المجتمع.

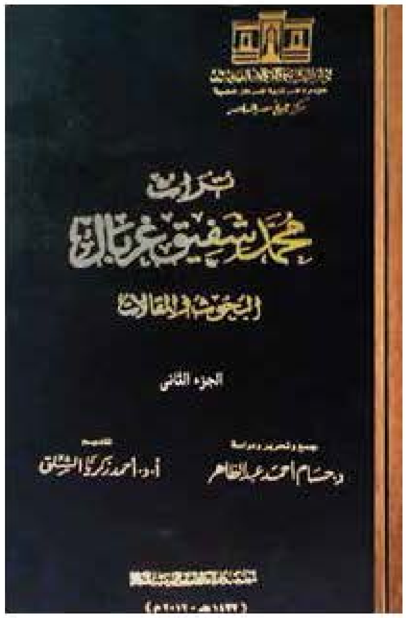
ولد محمد شفيق غربال في الإسكندرية القديمة بحي يحمل اسم عائلته (حي غربال) وكانوا من المزارعين والتجار، وبدأ تعليمه في مدرسة تحضيرية قبل إنشاء المدارس الأولية، كانت كُتاباً وتحولت إلى مدرسة مجانية، واختلط فيها أسلوب التعليم الحديث بالتعليم القديم في الكتاتيب؛ ولكنه تحول إلى التعليم الحكومي الرسمي فحصل على

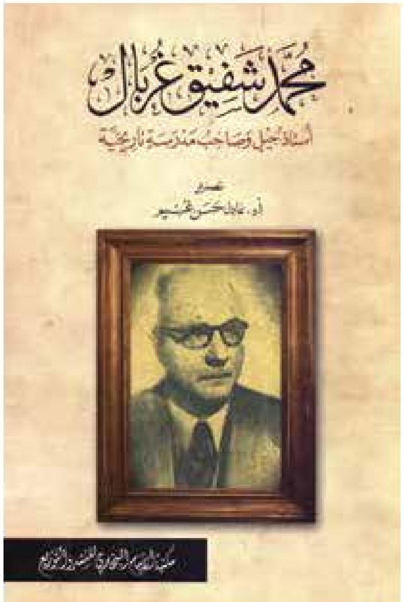
شهادة البكالوريا (الثانوية العامة الآن) ثم التحق بمدرسة المعلمين العليا التي أوفدته عام (١٩١٥) في بعثة إلى إنجلترا ليتخصص في التاريخ الحديث من جامعة ليفربول، التي حصل فيها على بكالوريوس الاجتماعيات والتاريخ.

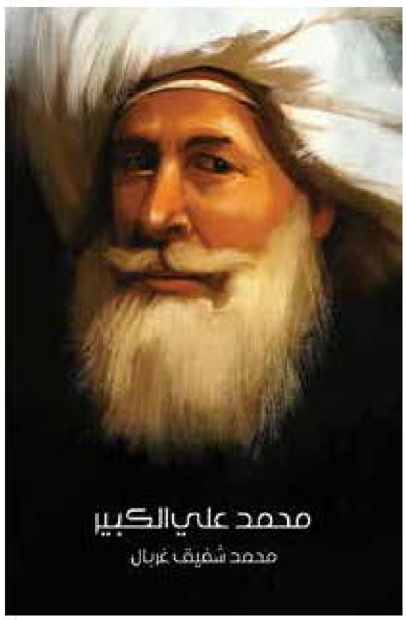
وبعد عودته وعمله سنوات قليلة في التدريس بالمدارس الثانوية بالإسكندرية، أرسل في بعثة ثانية إلى جامعة لندن التي تتلمذ فيها على يد المؤرخ البريطاني الكبير أرنولد توينبي الذي منحه شهادة الماجستير بعد أن أشرف على رسالته التي كانت بعنوان (مصر بين عهدين: بداية المسألة المصرية وظهور محمد علي). وعاد غربال إلى مصر عام (١٩٢٤) بعد أن طبعت رسالته بمقدمة كتبها توينبي، وأشاد فيها بمنهج تلميذه، واستنتاجاته الخاصة بتأثير حملة نابليون بونابرت في كل من مصير السلطنة العثمانية ومصر والشرق العربي، وفي السياسات الأوروبية إزاء المنطقة.

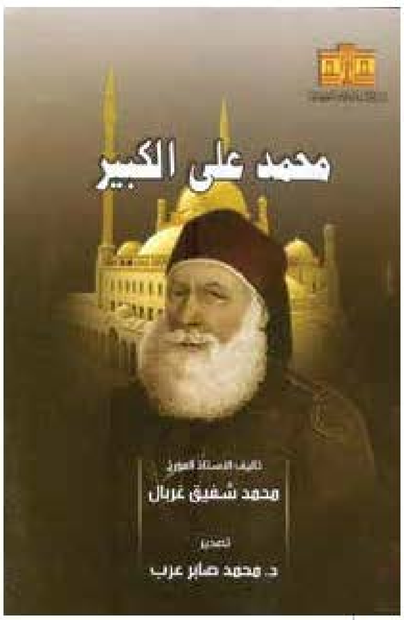
ولدى عودته؛ عين أستاذاً للتاريخ بمدرسة المعلمين العليا، ثم انتقل إلى كلية الآداب بجامعة القاهرة عام (١٩٢٩) أستاذاً مساعداً للتاريخ الحديث إلى أن أصبح في عام (١٩٣٥) أستاذاً لكرسي هذا العلم، خلفاً للمؤرخ البريطاني الكبير (ج. جرانت) فكان أول أستاذ مصري للتاريخ الحديث في الجامعة المصرية. وفي بداية عام (١٩٣٩) انتخب عميداً لكلية الآداب خلفاً للدكتور طه حسين، وظل في الجامعة حتى بداية عام (١٩٤٥)، وتم اختياره مستشاراً لوزارة المعارف ثم وكيلاً للوزارة، غير أنه أصر على مواصلة عمله أستاذاً غير متفرغ بالجامعة، فنقل لفترة قصيرة إلى وزارة الشؤون الاجتماعية، ثم أعيد إلى وزارة المعارف التي بقي فيها حتى بلغ سن التقاعد في عام (١٩٥٤).

يقول في معرض حديثه عن حياته: (علمت نفسي أن أتعلم من الحياة، أنها تستحق أن أحياها.. ولم أتعلم الدرس من حياتي أنا بالذات وحدها، ولا من حياة جيلي وحده.. بل كان معلمي الإنسانية، كما احتوتها دنيا التاريخ وجعلتها دنياي، أعمارها عمري وأجيالها جيلي، وناسها أجمعون معاصري.. ومن هذا السجل المبسوط تعلمت أن الحياة تستحق الحياة.. لقد درّست التاريخ الحديث









لطلبة الماجستير، وساعدت طلبة الدكتوراه في تحضير رسالاتهم عن فروع التاريخ المختلفة.. وأحس بطوفان من السعادة كلما صادفت في الطريق أحد تلاميذي.. وعشت (٣٢) عاماً لم تنقطع فيها صلتي بالتدريس.. كنت كلما شدتني مناصب الوزارة بعيداً عن مدرجات الطلبة، أعود إليها منتدباً أو أستاذاً غير متفرغ).

من أهم ميزات غربال كمؤرخ، أنه كان وقافاً عند حدود مهنته، محترماً لمهنيته، حريصاً عليها، وهو ماجعله يصف نفسه عندما كتب سيرته الذاتية بقوله: (أنا لا أصنع التاريخ، ولكني أكتبه).

رأى أن البشر هم من يمنحون الموقع ملامحه وأهميته ويحددون دور وطنهم الحضاري

ويبدو أن الوزارات الحزبية المختلفة، كانت تتناوب الضغط عليه حتى ينتمي إلى أحزابها، لكنه أصر على المحافظة على استقلاليته، هذا الاستقلال السياسي والفكري الذي أشاد به عباس محمود العقاد في تأبينه له في مقال شهير نشر بصحيفة الأخبار المصرية. لكنه خلال عمله بوزارة المعارف، قام بعدة منجزات علمية بالغة الأهمية، منها: مساهمته في تأسيس متحف الحضارة المصرية الذي افتتح عام (١٩٤٩)، ثم في تأسيس الجمعية التاريخية المصرية إحدى أهم منابر البحث العلمي المصرية العريقة التي أسسها عام (١٩٤٧)، وأصبح نائباً لرئيسها ومشرفاً على مجلتها التي تعد واحدة من أوائل المجلات المحكمة في مصر والوطن العربي، بفضل صرامة منهجه وأسلوبه في تقييم ما ينشر بها من بحوث. وفي العام (١٩٥٦) اختارته الجامعة العربية لكي يرأس ويدير معهد الدراسات العربية التابع للجامعة، وترأس أيضاً قسم التاريخ بالمعهد وتولى التدريس فيه خلفاً للمؤرخ السوري قسطنطين زريق، وعلى يديه تخرجت أجيال من المؤرخين العرب الجدد. وكان غربال عضواً نشيطاً في كل من جمعية الآثار القبطية المصرية، والجمعية الجغرافية المصرية، والمجمع العلمي المصري، والمجمع المصري للثقافة العلمية، ومجمع اللغة العربية، واختاره الرئيس جمال عبدالناصر عضواً مؤسساً في المجلس الأعلى للفنون والآداب، وفي المجلس الأعلى للآثار، ومنحه جائزة الدولة التقديرية في العلوم الاجتماعية بترشيح من جامعة عين شمس في نوفمبر عام (١٩٦٠) قبل وفاته بقليل.

وكان غربال قد وجه الدعوة لأستاذه أرنولد توينبي لقضاء عطلة الشتاء معه في مصر، لكن توينبي وصل مصر بعد وفاة غربال، وكان قبل وصوله نشر مقالاً رفيعاً في التايمز ألقاه في حفل تأبين غربال في مجمع اللغة العربية بالقاهرة، وقال إنه تعلم منه- وهو يشرف على رسالته- أكثر مما علمه. وبرغم كل ذلك، وربما بسبب نشاطه العلمي العام، لم يترك شفيق غربال أعمالاً مكتوبة كثيرة، فبعد رسالته المطبوعة والتي ترجمت في مصر إلى اللغة العربية عام (١٩٢٨)، فكتب: (المفاوضات المصرية: من ١٩٢٠ إلى ١٩٣٦)، و(الجنرال يعقوب والفارس لاسكاروس) عن أول مشروع مصري للاستقلال بعد الحملة الفرنسية؛ وحقق كتاب المؤرخ عبدالرحمن الجبرتي (مظهر التقديس بزوال دولة الفرنسيس)، وذلك قبل سنة واحدة من صدور كتابه الفلسفي المهم (تكوين مصر عبر العصور) الذي رأى فيه أن لمصر شخصية حضارية خاصة صاغها المصريون في بداية تاريخهم الطويل.

ومع ذلك؛ فإن قلة إنتاجه المكتوب لم تزعجه، وكان يعتقد، كما أجاب عن سؤال لأحد الصحافيين: (إن تعليم ومحاورة تلاميذي أكثر أهمية بكثير من تأليفي للكتب). وكان يرى أن رسالة المؤرخ هي الدعوة إلى النظر لأحوال البشرية ممثلة في أممها وشعوبها وأقوامها واجتماعاتها نظراً يقوم على عرض تلك الأحوال وتطورها وتعاقبها في الزمان بشكل علمي منهجي، منفتح على كافة وجهات النظر المفسرة للتاريخ.


قسطنطين زريق


أرنولد توينبي


نابليون


طه حسين

تتلمذ على يد المؤرخ البريطاني الكبير أرنولد توينبي الذي أقر بأنه تعلم منه أكثر مما علمه



محطة الرمل

أمكنة وشواهد

- أغادير.. ذاكرة لا تنسى
- الإسكندرية تفوز باستضافة مؤتمر المتاحف الدولي (٢٠٢٢)
- من هنا خرجت مقدمة ابن خلدون

مدينة عريقة تاريخياً

أغادير
ذاكرة لا تنسى



هشام أزكيض

كما أن لكل طير أجنحة يستحيل تصور حياته الطبيعية بدونها، فإن لمدينة أغادير أجنحة عظمى أساسها مؤهلاتها التي تجعلها حية بالتمام والكمال، وبدونها تفقد حتماً وجودها الفعلي، وهذا ما يجعلنا نركز الحديث عن هذا الأمر أثناء كلامنا عن هذه المدينة التي استطاعت أن تحيا حياتين على الأقل إلى حدود يوم الناس هذا، إحداهما قديمة والأخرى حديثة، غير منفصلة عن الأولى بل هي شاهدة عليها بشتى الصور، عضوياً ووظيفياً إن صح هذا التعبير؛ حتى لا تغيب ذاكرتها عنها، وسيتضح لنا ذلك في السطور القادمة، لكن دعونا قبل ذلك أن نبين بعض الحقائق التاريخية والاجتماعية المتعلقة بهذه المدينة العريقة الضاربة في أعماق التاريخ.




أغادير قديماً

سوف نجانب الصواب إذا قلنا إن (أكادير)، أو (أغادير) في مرحلة بزوغها كانت مدينة، فالتاريخ نفسه يقر بشكل مباشر بأنها كانت قرية صغيرة لا يكاد يوجد لها ذكر، حيث سكنتها مجموعة من الصيادين إلى أن نزل فيها أحد البرتغاليين المغامرين، فبنى بها قصراً من خشب، قرب (فونتي) وتعني هذه الكلمة بالبرتغالية عين ماء، وذلك سنة (١٥٠٥م)، ثم بعد ذلك باعه لملك البرتغال (مانويل) عام (١٥١٣م) عندما لم يأمن على ماله، كما تروي لنا بعض الروايات التاريخية.

لكن الملاحظ أن هذا الأخير- أي مانويل- حوّله إلى حصن مدجج بالسلاح، وسماه (سانتا كروز)، ونظراً للاعتداءات المتكررة التي يقوم بها البرتغاليون ضد السكان، فقد قاموا بمحاربتهم، بقيادة محمد الشيخ السعدي، إلى أن استولوا على الحصن سنة (١٥٤١م).

حينما استرجع السعديون الحصن، أتموا بناء (أكادير أفلا) (القصبة العليا) أي (الحصن الأعلى) - وهو رأس إغير، وإغير باللهجة السوسية هو المنكب أو الذراع أو الجرف الشديد الانحدار، وهذه صفات تنطبق على العرف الجبلي الداخل في البحر، المطل على ما يسمى اليوم بخليج أكادير إيغير، أو أكادير نيغير أي حصن المنكب. ويسجل التاريخ، أن ميناء أغادير آنذاك عرف انتعاشاً في عهد المنصور الذهبي، ولما توفي هذا الأخير ضعفت الدولة السعدية، ولم تستطع أن تسترجع حيويتها إلا في عهد المولى رشيد مؤسس الدولة العلوية.

إجمالاً، فقد مرت مدينة (أكادير) بمراحل النماء في ظل الدولة، إلى أن تأسس ميناء الصويرة في عهد السلطان المولى محمد الثالث، ما أسفر عن تقلص نشاط ميناء أغادير حتى عهد الحماية سنة (١٩١٢م)؛ وهكذا احتلت فرنسا مدينة أغادير سنة (١٩١٣م)، وطردت حاكمها، وجعلتها منطقة عسكرية، وعلى إثر ذلك دخلت مدينة أغادير فترة من الركود الواضح، ولم تعرف أي تغيير إلا في سنة (١٩٣٠م)؛ حيث بدأ النشاط يدب في الصيد البحري والنقل. وبعد الحرب العالمية الثانية ازداد الاهتمام بمدينة أغادير فأصبحت صناعية بحرية؛ ثم تضاعف نشاطها مع نهاية الاحتلال وبداية الاستقلال.

كل ما ذكرناه يتعلق بأحداث عرفتها مدينة أكادير في الماضي، وهي تستحق الدراسة لأنها جزء من ذاكرة أغادير غير المنسية، ولا مراء أننا في أمس الحاجة إلى ذلك، حتى لا نفقد مستقبلنا الهوياتي؛ بحكم أن هذا الأخير لا يمكن فصله عما شهده الماضي. وأيّاً كان الأمر فإن ذاكرة أغادير ظلت مرتبطة بحدث مؤلم جداً، حيث فوجئت في ليلة نهاية فبراير (١٩٦٠م) بالزلزال المدمر، وقد بلغ عدد ضحاياه نحو (١٥٠٠٠) شخص.

لا غرو أن هذه الذكرى في الحقيقة هي أيضاً ذكرى انبعاث مدينة أغادير وبنائها وتحديثها، وهي (ذكرى لرجالاتها المخلصين، وذكرى لكل الذين أسهموا في إيصالها إلى ما وصلت إليه من تقدم، وازدهار حتى إنها اليوم تعتبر نموذجاً، كمدينة استطاعت أن تقوم من كبوتها، وتجعل من نكبتها وقوداً تجدد به نشاطها، وتحقق في

كانت قرية صغيرة تسكنها مجموعة من الصيادين قبل أن ينزل إليها أحد البرتغاليين المغامرين عام (١٥٠٥م)

مرت المدينة بمراحل النماء حتى جعلتها فرنسا منطقة عسكرية عام (١٩١٣)


أغادير حديثاً

وقت وجيز ما عجزت عن تحقيقه مدن سبقتها إلى الوجود بمئات السنين- كما يرى مؤلفو كتاب ذاكرة أغادير في القرن العشرين في ثلاثة أجزاء (الحسن الرسافي، إعزا جافر، عبد الله كيكر)

هذه الذكرى أيضاً هي ذكرى إرادة الملك محمد الخامس، قطع على نفسه الوعد بإعادة بنائها. ولكن التحق وثيكاً بأجداده فحقق وعده وأبر قسمه خلفه الحسن الثاني، وعليه استعادت أكادير أنفاسها في عشرة أعوام.

حتى لا تنسى معالم المدينة القديمة: قام المهندس الإيطالي (كوكو بوليتزي) بإعادة بناء المدينة القديمة الجديدة، التي تعود بالأذهان إلى أكثر من (١٠٠) سنة، وهي مدينة تقليدية في تكوينها، ثم تشييدها بإتقان، إلى درجة أنها تثير انتباه زوارها، ومن مكونات أسوارها وأزقتها الطين واللون الأحمر.

ويحق لأي متتبع لما قلناه أن يتساءل: ما معنى كلمة أكادير الأمازيغية أولاً، وبالرجوع إلى ما جاء في اللهجة المحلية التي تسمى السوسية، نجد لها معنيين:

أحدهما: يعني مستودعاً مشتركاً بين أسر القبيلة، تحفظ فيها أقواتها وذخائرها، فهي عبارة عن مؤسسة يوظف لها أمين لحراستها .

وفي الحقيقة، هذا المعنى غير مقصود في كلمة (أكادير) المدينة لأسباب: من أبرزها أن الموقع غير ملائم لخزن الحبوب لقربه من البحر، والحق أن حصون الخزن، تُختار لها مواقع جافة، كما أن الموقع مكشوف مستهدف للعدو المهاجم من البحر، ولا يعقل أن تعرض قبيلة أقواتها للخطر المتوقع من القراصنة مثلاً!

ثانيهما: يراد به بناء ضخم مشيد على شكل يجعله صامداً لقوة ضاربة في حالة حرب، وصالحاً للحراسة والمراقبة في ظروف الهدنة، وهذا يتضح من خلال بقايا الحصون، التي مازالت قائمة على الثغور البحرية، وهي تعطي صورة الحصن الذي كان يشيد بهدف المرابطة، ومراقبة حركة العدو في البحر، وهو ما يسمى أيضا بـ(أكادير) في اللهجة المحلية السوسية.

أجل، لقد ذهبت الحصون لكن بقيت كلمة (أكادير) علماً على المدينة، وقد تعددت الأسماء التي أطلقت عليها، ويمكن أن نسجل هنا أن عدد هذه الأسماء بلغ زهاء العشرين اسماً، وقد بقي اسمان مازالا تعرفان بهما المدينة، وهما (أكادير وفونتي).

ومن الأسماء التي أطلقت على مدينة أكادير: أكدير إيغير، وأكدير لعربا، ولعين لعربا، وفونتي وتكمي، أوكدير لعربا، وتكمي ، من الجدير بالذكر أن أكادير هي عاصمة سوس كله، فمن قال إنه من سوس فقد قال بأنه من أكادير، وقد كان هذا الشعور سائدا لدى جميع السوسيين، لهذا فكل من ينتمي إلى سوس فهو ينتمي إلى أكادير .

من المعروف أن مدينة (أكادير) تمثل قطب تنمية بالنسبة للنصف الجنوبي، وصلة وصل بين الشمال والجنوب والأقاليم الصحراوية، وبفضل موقعها الجغرافي في جهة ذات طابع فلاحي فإنها تضطلع بدورين مهمين وهما – أحدهما: دور سوق جهوي فلاحي. – ثانيهما: قاعدة لتموين القطاع الفلاحي بالمدخلات. ويتكون إنتاجها من الخضراوات والحوامض والحبوب، أما في المجال الصناعي فتتمركز أغلب الوحدات الصناعية الموجودة بالجهة الجنوبية بإقليم أكادير (أكادير – أيت ملول).

من العوامل التي أسهمت في إنعاش القطاع السياحي بمدينة أغادير توافرها على إمكانيات سياحية، واقتران المناخ اللطيف بامتداد فترة الشمس خلال معظم السنة.. فمنذ القدم اشتهرت أكادير بشواطئها الرملية، والتي يتوالد فيها السمك بكثرة، ومن الأنواع التي تصطاد: تاسر

من أسمائها (فونتي) وتعني عين الماء وأكادير أي القصبة العليا أو الحصن

تعرضت لزلزال شهير في العام (١٩٦٠) ثم انبعثت من جديد من خلال بنائها وتحديثها





من أسواقها

كالت، أولاح، السردين، الطون.. أما الاستثمار في صناعة الحوت، فيتمركز في الجنوب الشرقي للمدينة، (أنزا)، وما يثير الانتباه أن الطلب على سردين (أكادير) كثير لما كان يتمتع به من قيمة غذائية عالية. ومن دون شك فإن مناظر الميناء، تجعل كل الزوار يحسون بأنهم أمام لوحة فنية، غير بعيدة عن واقع مشهود مملوء بالأمواج، والسفن وتحركاتها، وفي الميناء يمكن تناول ألذ الوجبات، المكونة من أسماك ذات جودة، وبأثمنة مناسبة.

من أراد أن يفتح عينيه على علو ٢٣٦ متراً عن سطح البحر ليطل على صورة مدينة أغادير ووجهها اللامع، فليصعد إلى المعلمة التاريخية الشامخة (أكادير أوفلا)، ليشاهد مناظر، تستهوي زوارها، ولا مراء أن هذا المكان بحاجة إلى الاهتمام بشهادة الناس جميعاً.

سياح مدينة أغادير يعترفون بجمال هذه المدينة، وهي فعلاً تستحق الزيارة، لذا تشهد إقبالاً سياحياً، فهي تتوافر على شاطئ طوله يمتد على مسافة (٣٠) كيلومتراً، وهذا كله يخلق فضاء لممارسة الأنشطة الرياضية، والتمتع بحمامات الشمس، والجلوس في المقاهي والفنادق والمطاعم، غير بعيد عن موجات البحر، والحركة الدؤوبة للناس في الكورنيش. ويعرف هذا الشاطئ أنشطة ثقافية ورياضية، كما تقام فيها أهم المهرجانات، لكن يبقى مهرجان (التسامح) أبرزها، وهو مهرجان عالمي يستقبل مغنين عالميين.

وهذه المهرجانات تمس مجالات متعددة ثقافية، اجتماعية، اقتصادية.. ومن أبرزها مهرجان (تيميتار)، أي (علامات)، وكل أجواء هذا المهرجان تحلق بنا في سماء الإبداع الفني المحلي الأمازيغي؛ فهو مهرجان يهتم بالموسيقا الأمازيغية مع الانفتاح على كل ما هو وطني وعالمي. لذا فإن فقرات هذا المهرجان لا تخلو من الأسماء الفنية الأمازيغية، وتلقى فقرات هذا المهرجان إقبالاً، خاصة أنه ينظم في فصل الصيف، وفي أماكن متعددة حيث لا تقتصر على ساحة الأمل فحسب، بل إن ساحة (بيجاوان)، و(مسرح الهواء الطلق).. لا تخلو من ألوان الموسيقا والغناء. ومن التظاهرات السينمائية التي لا تغيب عن المشهد الثقافي الأغاديري (مهرجان أغادير للسينما والهجرة)، ومهرجان (إسني ورغ) وهو مهرجان السينما الأمازيغية.


أغادير ليلاً

غير بعيد عن ساحة الأمل، يمكن لكل من يسعى إلى تحقيق الهدوء الممزوج بعبق الطبيعة أن يقصد (حديقة ألهاو)، وهي مجاورة من متحف أقيم لإحياء ذكرى زلزال أغادير. أما من يحب أن يكتشف أسرار التماسيح فبإمكانه أن يزور (بكروكو بارك)، وهي أول حديقة خاصة بالتماسيح يتم افتتاحها بالمغرب، وهي تحتوي على أزيد من (٣٠٠) نوع من التماسيح، وتمتد على مساحة تصل حوالي أربعة هكتارات، كما تزخر بحديقة مائية تتدفق بين جنباتها كائنات نباتية نادرة.

لا يمكن للزائر لمدينة أغادير أن يحس بأن رحلته اكتملت، دون زيارة أكبر سوق في المغرب وفي إفريقيا، وهو (سوق الأحد)، وله عشرة أبواب مرقمة، ورغم كونه سوقاً أسبوعياً يقام كل أحد، إلا أنه يظل مفتوحاً طوال أيام الأسبوع، باستثناء يوم الاثنين. وبإمكان الزائر أن يجد فيه كل ما يحتاج إليه، من خضر وفواكه، وتوابل، ومواد الطبخ، وألبسة وأثاث والكترونات، وتحف مغربية.. وهذا السوق يضم أكثر من (٦٠٠٠) محل تجاري، وبإمكان الزائر أيضاً أن يشاهد كيفية صنع النساء بعض المنتوجات المرتبطة بشجرة الأركان كزيت التغذية والتجميل.. ومعلوم أن هذه الشجرة نادرة، وتوجد على وجه الخصوص بسوس. وقد قامت منظمة اليونيسكو بتصنيف غابات الأركان كمحمية طبيعية، وتراث بيئي عالمي.

لم تذكر كل الأمكنة ذات الوجهة السياحية لمدينة أغادير بل سعينا إلى الإحاطة بأهمها، وبإمكان الزائر، أن يكتشف ذلك بحكم أن مجمل أمكنتها تستحق الزيارة، كما تستحق أن تصنف من أروع المدن العالمية.

تمثل صلة وصل بين الشمال والجنوب والأقاليم الصحراوية بفضل موقعها الجغرافي

تتميز بإطلالة بحرية سياحية وأسواق تجارية وقلاع وحدائق دعت اليونيسكو لاعتبار غاباتها كمحمية طبيعية



مصطفى عبدالله

في متحف الحضارة والفنون الإسلامية بالقيروان

لم تحل شدة الحرارة التي لم يسبق للقيروان، أن شهدتها في مثل تلك الأيام، دون أن نتخذ أماكننا في الحافلة غير مجهزة بمبرد هواء، لنقطع مسافة عشرة كيلومترات من فندقنا (القاري) إلى مقصدنا الذي طالما راودني الحلم بزيارته، منذ تعرفت إلى الدكتور إبراهيم شبّوح، الذي كان في سنْوات التسعينيات من القرن الماضي مشرفاً على قطاع الآثار والتراث في القيروان، وحقق الكثير من نوادر مخطوطاتها.

وصلنا إلى مدخل هذا القصر المنيف الذي تم تشييده في عام (١٩٦٩) في موقع أثري على مساحة (١٦) هكتاراً محاطة بسور من الآجرّ المشوي، وقد شيده الرئيس التونسي الأسبق الحبيب بورقيبة واتخذه مقراً له، إلى أن أصدر قراراً في عام (١٩٨٦)، أي قبل تنحيه عن الحكم بعام واحد، بإهدائه إلى وزارة الثقافة ليتحول إلى المتحف الوطني للحضارة والآثار الإسلامية في (رقادة) بولاية القيروان.

كان في استقبالنا المحافظ الحالي لهذا المتحف البديع تشييداً ومحتوى الدكتور زهير الشهيبي، أستاذ علوم الآثار، وهو إنسان عاشق لعمله، بدأ بالتنقيب عن الآثار المطمورة والمدفونة في التراب التونسي، قبل بلوغه هذا المنصب الذي يجعله محافظاً على هذا الإرث الحضاري، ملماً بكل قطعة معروضة في قاعات هذا المتحف، أو مودعة في المخازن الملحقة به، والتي لا تخص القيروان وحدها، بل تخص قطاعاً بأكمله من قطاعات تونس الأثرية الستة.

رحب الشهيبي بضيوفه: اللبناني شربل داغر، والبريطاني المنحدر من أصول عراقية حكمت الحاج، والمصريين: جمال بخيت، ومضيفتهم الدكتورة حميدة الحليوي، أستاذة آلة القانون بكونسرفاتوار تونس والعازفة البارعة وحفيدة محمد الحليوي صديق شاعر تونس الخالد أبي القاسم الشابي، ومديرة جمعية (ربيع الفنون) التي تتعاون مع الشاعرة جميلة الماجري في إدارة هذه الدورة الثالثة والعشرين من مهرجان ربيع الفنون العريق الذي يفخر بأنه استضاف على مر السنين أسماء في حجم: نزار قباني، وأحمد عبدالمعطي حجازي، وصلاح عبدالصبور، وسهير القلماوي، فضلاً عن ألمع نجوم الطرب والغناء العربي في المشرق والمغرب.

ولأنه يتمتع بعقلية علمية مرتبة فقد بدأ الشهيبي جولتنا في المتحف موضحاً أن هذا المبنى هو المتحف الوطني للتراث الإسلامي في تونس، وأنه يضم جناحين: الجناح الأول هو الذي يضمنا الآن، ويتكون من طابق أرضي وآخر علوي، وهو مخصص لعرض الآثار الإسلامية، فيما خصص الجناح الثاني ذو القاعات الكبرى ومن بينها قاعة المسرح للاحتفالات.

وفي عام (١٩٩٤) أضيف إلى المتحف ملحق لإنشاء مخبر علمي لترميم المخطوطات، بالتعاون مع الخبرة الألمانية، على اعتبار أن القيروان تضم أكبر وأقدم مجموعة من المخطوطات الإسلامية في العالم، على حد قول محافظ هذا المتحف: فهي تضم أكثر

> يدير المخبر العلمي للمخطوطات كوكبة من الشباب التونسيين الذين تخصصوا في (الرسكلة) و(الرقمنة) وحفظ هذا الإرث النفيس

من (٥٠) ألف مخطوطة على الرق وغيرها من الجلود وأنواع أوراق الكتابة الأخرى. وقد ترتب على تأسيس هذا المخبر ابتعاث مجموعة من الشباب التونسيين إلى ألمانيا للتخصص في (الرسكلة) و(الرقمنة) وحفظ هذا الإرث من المخطوطات العربية والإسلامية، وهو ما يتم الآن على قدم وساق داخل هذا المخبر.

وذكر محافظ هذا المتحف أنه قبل ست سنوات أضيفت إلى هذا المتحف مهمة أخرى، غير مهمة عرض الآثار أو ترميم المخطوطات ورقمنتها، وهي مهمة إنشاء المخازن الجهوية للمعهد الوطني للتراث التي كانت موزعة على المواقع الأثرية حول مدينة القيروان، ولا سيما موقع (صبرة المنصورية)، ومن تلك اللحظة تم توحيد المخازن داخل أسوار هذا المتحف؛ فضم كل ما كان موزعاً على امتداد (تفقدية الوسط الغربي) التي تعتني بالتراث في هذا القطاع، وهي واحدة من ست تفقديات على امتداد التراب التونسي.

وعندما سأله الشاعر جمال بخيت: وهل قمتم بتحقيق هذه المخطوطات التي لديكم والمقدرة بـ(٥٠) ألف مخطوطة؟ رد محافظ المتحف، أن هذا يتم، وضرب مثلاً بمدونة الإمام سحنون وغيرها من المخطوطات، التي تولى الدكتور إبراهيم شبّوح تحقيقها بنفسه، وخلفه في ذلك الدكتور مراد رماح، الذي تقاعد هذا العام، وكان مشرفاً على قطاع الآثار والمخطوطات بالقيروان والقصرين وسيدي بوزيد، لكن تحقيق ونشر هذا الكم الكبير من المخطوطات يحتاج إلى قرون من العمل.

وندلف إلى أولى قاعات المتحف وهي قاعة الخشب؛ فالمتحف يخصص قاعة لكل مادة: فهذه للخشب، والتي تليها للخزف... في قاعة الخشب، تُعرض أجزاء من الجامع الأعظم، جامع عقبة بن نافع، وهي آثار تعود إلى القرن الخامس للهجرة وما يطلق عليه (العهد الزيري)، وتضم خمسة آلاف قطعة خشبية تعود إلى العهد الزيري، وأشار الشهيبي إلى أن أهم ما يميز هذه المجموعة الخشبية هو هذه الأغربة، التي يرتكز عليها سقف جامع عقبة، ولعل من أهم ما تضمه هذه القاعة (مقصورة المعز بن باديس)، رابع الأمراء الزيريين الذي حكم القيروان من (٤٠٦) هجرية، قبل أن يصل زحف بني هلال، وفي عهده شهدت العاصمة صبرة المنصورية ازدهاراً اقتصادياً في المجالات كافة.

ونرى في هذه القاعة محراباً خشبياً قديماً يعود إلى عام (٢٤٨) هجرية، ويذكر الشهيبي أن المنبر الفاطمي الذي شيد في جامع عقبة يتكون من (٣٠٠) قطعة زخرفية لا تشبه واحدة منها الأخرى، وهذه الزخارف هي التي يستخدمها الحرفيون المهرة في القيروان لإضفاء خصوصية جمالية على منتجاتهم.

ومن الخشب ندلف إلى الخزف الخالص أو الخزف ذي البريق المعدني، ويوضح مضيفنا أن ألوان زخارف القطع الخزفية تُحدد الحقبة الزمنية التي تنتمي إليها تلك الأواني؛ فالأغالبة تدل عليهم الألوان: الأصفر والبني والأخضر، بينما استبدل الفاطميون الأصفر بالأبيض، واعتمد الزيريون في العصر الصنهاجي اللون الأخضر، ليستبدل بالأزرق في العهد الحفصي، ويسود الزخرف النباتي والزخرف الهندسي والشرائح الكتابية الكوفية زينة القطع الخزفية بهذه القاعة.

ويذكر محافظ المتحف أن (البايات) العثمانيين جلبوا بعض (مربعات الجليز) من تركيا. لكنه يوضح أن زينة الزوايا والمساجد والمنازل في المدن التونسية العتيقة، تتكون من وحدات تونسية وليست مستجلبة من الخارج.

وهنا يذكر أن البشرية عرفت الخزف ذا البريق المعدني من المسلمين، سواء في بغداد أو في القيروان. ولعل من أهم ما تضمه قاعة الخزف هذه التصاوير الخزفية، التي أبدعها الفنان المسلم، وأشهرها (سيدة صبرة المنصورية)، وللتجريد حضور كبير في هذه المعروضات الخزفية، فبعضها يتخذ شكل الطاووس أو غيره من الأشكال المحورة والمجردة.

وفي قاعة (النقود والعملات المضروبة في المدن التونسية)، والتي تدل على تعاقب الممالك، وتصوّر تاريخ إفريقيا الاقتصادي على مدى أكثر من ستّة قرون.

أمّا أجمل قاعة في المتحف فهي (قاعة القبّة) التي تجلب انتباه الزائرين لدقّة زخارفها وإشرافها على المنتزه؛ وفيها تعرض قطع ثمينة من البلّور والرصاص والبرونز. وفي (قاعة المصحف) بالطابق العلوي آيات من القرآن الكريم مكتوبة على الرقّ تتميز باختلاف أشكالها، وأناقة خطوطها، وتنوّع أساليبها، وثراء منمنماتها.

القيروان تضم أكبر وأقدم مجموعة من المخطوطات الإسلامية في العالم

في العام (١٩٨٦) تم تحويله من مقر رئاسي إلى متحف

أضيف إلى المتحف ملحق لإنشاء مخبر علمي لترميم المخطوطات التي تبلغ نحو (٥٠) ألف مخطوطة

بدعم عربي وإفريقي وعالمي

الإسكندرية تفوز باستضافة مؤتمر المتاحف الدولي (٢٠٢٢)



قلعة قايتباي



رياض توفيق

تساؤل مازال يطرحه المتشائمون، هل من الممكن انتزاع فوز عربي في معركة يجسمها التصويت داخل منظمة اليونيسكو العالمية، واختيار مدينة عربية من بين (١٢) مدينة أوروبية قدمت ملفاتها لاستضافة مؤتمر المتاحف الدولي، الذي يعقد كل (٣) سنوات، ويشارك فيه (٤) آلاف من الخبراء والمثقفين والسياسيين والمعماريين، ويصاحبه معرض دولي له صلات بالنشر والمتاحف وتسويق التراث، ويضخ في المدينة المستضيفة استثمارات هائلة، مع جذب الإعلام العالمي وشركات السياحة؟

وإذا كان التساؤل له أهميته في ظل حقيقة معروفة تؤكد أن أياً من الدول العربية أو الإفريقية، لم تفز بهذا الشرف منذ إنشاء اليونيسكو عام (١٩٤٦)، وأن آخر مدينة استضافته كانت ميلانو في إيطاليا عام (٢٠١٦)، وأن المؤتمر القادم في (كيوتو) اليابانية عام (٢٠١٩)، قد أصبح الحديث الآن عن فتح باب الترشح لاختيار مدينة لمؤتمر عام (٢٠٢٢)، وقد سارعت (١٢) دولة أوروبية وقدمت ملفاتها التي تتضمن عرضاً لإمكانياتها وتراثها ومتاحفها. وبرغم تشاؤم كل الخبراء، فقد قدمت اللجنة الوطنية المصرية للمتاحف ملفاً باسم مصر معلنة ترشيحها بمدينة الإسكندرية المصرية لاستضافة مؤتمر (٢٠٢٢)، وقد اعتبر المتشائمون أن تلك المخاطرة ضرب من الجنون!

وبالرغم من أن الملف مصري لمدينة مصرية، فإن المجلس شهد تحالفاً عربياً مثيراً عندما تحالفت وفود كل من السعودية والكويت والإمارات والمغرب وتونس وعمان والأردن ولبنان، وهي الدول العربية الأعضاء في المجلس الدولي للمتاحف إلى الآن، وعملوا مع الوفد المصري يداً واحدة، وتقاسموا الأدوار وطرحت ملفات الدول الـ(١٢) أمام أعضاء

شعار اليونيسكو



مصر تفوز بتنظيم مؤتمر المتاحف في الإسكندرية

المجلس المنوط لهم التصويت وعددهم (١٣٠) عضواً، ويبدأ التصويت على مرحلتين، يتم في الأولى اختيار ثلاث مدن، وفي المرحلة الثانية اختيار المدينة الفائزة، وتجمعت أصوات المرحلة الأولى لتفوز ثلاث مدن هي أوسلو وبراغ.. ثم دوت المفاجأة الكبرى بدخول الإسكندرية في المنافسة كفائز ثالث. وكان من شروط المرحلة الثانية، ضرورة قيام لجان من المجلس بزيارة تفقدية لكل من الدول الثلاث الفائزة.

حضرت اللجنة الدولية إلى القاهرة، وخلال رحلتها إلى الإسكندرية كان أول تساؤل: ما هي حكاية هذه المدينة؟ وهل لها علاقة بالإسكندر المقدوني؟ وكانت الإجابة من المرافقين (كان موقع المدينة مجرد شاطئ رملي للمتوسط، وعندما جاء الإسكندر المقدوني منذ (٢٣٣٠) عاماً، كان ذلك يوم ميلاد المدينة. واختار لها النمط (الهيبودامي) عبارة عن شارعين رئيسين تقطعهما شوارع أخرى متوازية ليتحول الموقع إلى المدينة الحلم، التي ابتدعها خيال الإسكندر وحملت اسمه، ويشاء القدر ألا يراها أبداً، لأنه عاد رفاتاً ليدفن في ترابها.

وكان أعظم ما قام به الإسكندر في مصر هو تخليصها من حكم (الفرس) وتأسيس المدينة التي حملت اسمه، والتي أسهمت في بناء الحضارة الإنسانية على مر التاريخ، ولم يبق القائد المقدوني في مصر إلا شهوراً قليلة، رحل بعدها لمتابعة حروبه، وتوفي فجأة في مدينة (بابل) في شهر يونيو (٣٢٣ ق.م) وهو لم يبلغ الثالثة والثلاثين من عمره، فقسمت إمبراطوريته بين قواده، وكانت مصر من نصيب القائد (بطليموس بن لاجوس) الذي أضفى على المدينة الجديدة هو وخليفته بطليموس الثاني والملكة الجميلة كليوباترا، عناية زائدة جعلت منها أعجوبة العالم في ذلك الزمان.

وتوالت العصور على المدينة التي ظلت عاصمة لمصر حتى الفتح الإسلامي عام (٦٤١م/٢٠هـ)، وترك كل عصر بصمات وآثارا وتراثاً يملأ أرجاء المدينة العريقة، وبرغم أن المدينة كانت قد تعرضت لظروف وكوارث طبيعية، مثل موجات من طغيان البحر عام (٢٦٥م) أغرقت الخط الساحلي بما عليه من مبانٍ تحت مياه المتوسط، كما أنها تعرضت لزلزالين مدمرين، الأول في (٩٥١م والثاني ١٣٠٣م)، ما أدى إلى غرق نصف المدينة بما عليه من كنوز.. وبقيت عديد من الكنوز الأخرى فوق النصف الناجي من الغرق.

وأمام اللجنة تم طرح المزيد من الإيضاحات، فقد ظلت الجزيرة التي ضمها الإسكندر للمدينة شعاعاً من نور على طول الزمن، والتي تضم الآن قلعة قايتباي.. فقد شهدت أيضاً إنشاء الفنار التاريخي المشهور الذي بناه المهندس (سوستراتوس) فوقها في عهد بطليموس الأول عام (٢٨٠ق.م) بارتفاع (١٣٥) متراً لتصبح نقطة إرشاد للملاحين، وأصبح هذا الفنار العملاق إحدى عجائب الدنيا السبع، وقد انبهر العرب بهذا الفنار بعد الفتح الإسلامي عام (٦٤١م)، وتم إنشاء مسجد

أول مدينة عربية وإفريقية تنال شرف الاستضافة منذ تأسيس اليونيسكو عام (١٩٤٦)

منافسة شديدة بعد أن طرحت ملفات (١٢) مدينة عالمية حظيت الإسكندرية بـ(٦٧) صوتاً من إجمالي الأصوات البالغ (١٣٠) صوتاً



مسجد القائد إبراهيم

صغير في أعلاه قبل أن يحطمه الزلزال. ولقد كانت لهذا الفنار العملاق آثار في العمارة الإسلامية في الشرق وفي بلاد المغرب العربي، إذ أوحى للعرب بناء المآذن للمساجد، ابتداء من النصف الثاني للقرن الأول الهجري، وأقدم نموذج من هذه المآذن هو مئذنة المسجد الجامع بالقيروان، ومئذنة جامع إشبيلية بالأندلس التي تحولت إلى برج للكاتدرائية المعروفة حالياً باسم (الخيرالدا)، ومنارة جامع الكتيبة بمراكش، ومئذنة جامع حسان بالرباط.

وأمام الميناء الشرقي وقفت اللجنة تستمع إلى كنوز المدينة الغارقة، التي تشير إلى جانب عظيم أقامه البطالمة في المدينة وهي جامعة الإسكندرية (الموسيون) التي تضم أشهر مكتبة في التاريخ، وهي مكتبة الإسكندرية، لتكون مركز إشعاع ثقافي على مدى سبعة قرون من الزمان، قبل أن ينتقل هذا المركز إلى بغداد والأندلس خلال العصر الإسلامي.. وقد ضمت هذه المكتبة أكبر عدد من المجلدات واللفائف المكتوبة عرفته مكتبة واحدة على مر التاريخ، حيث ضمت سنة (٤٨ ق.م) نحو (٧٠٠) ألف لفافة مكتوبة أضافت إليها الملكة كليوباترا (٢٠٠) ألف لفافة أخرى..

وصرح الخبراء المصريون أمام لجنة اليونيسكو، أثناء وقوفهم أمام الميناء الشرقي، أن تحت هذا الميناء كنوز مدينة الإسكندرية الغارقة.

وقد استقر رأي خبراء الآثار والمنظمات العالمية، وبالذات اليونيسكو والدولة المصرية، على الإبقاء على جميع الآثار في وضعها التاريخي تحت الماء.. وإنشاء أول متحف في التاريخ تحت مياه البحر، ينزل إليه الزائرون لمشاهدة المدينة الغارقة في مكانها الطبيعي.. وأجريت مسابقة عالمية فاز بها تصميم فرنسي للمتحف المقترح بتكاليف تصل إلى مئة مليون دولار للمهندس الفرنسي جاك روجيه.

وأصاب الاقتراح اللجنة الدولية بالانبهار والدهشة، لعظمة هذا المشروع وتأثيره المبهر، ولمشاهدة تراث إنساني غارق لا مثيل له.. وقررت إدماج هذا المشروع ضمن ملف الإسكندرية لإعادة إحيائه، ثم بدأت اللجنة في زيارات لمتاحف المدينة.

وكذلك المتحف اليوناني.. الذي أنشئ عام (١٨٩١م) ويضم في قاعاته التي تصل إلى (٢٤) قاعة كنوزاً من فنون النحت، تضم قاعاته الست الأولى مجموعات من العصر القبطي والحلي الذهبية، ومجموعة مبهرة من الحلي الذهبية التي كانت ودائع أساس معبد السيرابيوم، وجذع تمثال رائع لأفروديت من الفضة الخالصة.

ثم تلتها زيارات لمتاحف المجوهرات والمتحف القومي ومتحف الفنون الجميلة ومتحف الخط العربي، إضافة إلى متاحف مكتبة الإسكندرية، وهي متحف الآثار والمخطوطات ومتحف السادات.

ثم بدأت لجنة اليونيسكو في زيارة العديد من المزارات السياحية، للأديان السماوية، لتحتضن بين جنباتها أهم الأماكن الأثرية الدينية، ليس على مستوى المحافظة أو مصر فقط، بل على مستوى العالم أجمع. حيث زارت ثاني أكبر معبد يهودي في العالم وهو معبد (إلياهو هنابي)، إضافة إلى الكنيسة المرقسية التي تعد أول كنيسة أنشئت في إفريقيا.

كما زارت أحد مواقع التراث العالمي وهو منطقة مارمينا الأثرية في غربي الإسكندرية،

شهدت المنافسة بين الإسكندرية وبراغ وأوسلو تحالفاً عربياً من وفود الإمارات والسعودية والكويت والمغرب وتونس وعمان والأردن ولبنان





جامعة الإسكندرية

حيث أولت منظمة اليونيسكو عناية خاصة بمنطقة (أبو مينا الأثرية)، وأقرتها ضمن الـ(٥٧) منطقة في العالم كتراث إنساني يجب العناية به والمحافظة عليه عالمياً. وتلا ذلك زيارة القصور الملكية بالمدينة، بدءاً من قصر رأس التين الذي يضم قاعة لعرش مصر.

كما زارت اللجنة في شرقي المدينة قصر الخديوي عباس حلمي (١٨٩٢م) فوق ربوة مرتفعة، وإلى جانبه تحفة معمارية أخرى اسمها قصر المنتزه ليكون (بلاجاً) أمام خليج هادئ وجزيرة تسمى جزيرة الأحلام، ونسقت حديقة القصر بالنباتات والتماثيل والأعمدة والفنار، واستخدم (الغلين) في بناء أرضية هذا القصر الفريد، الذي تعلوه (برجولة) تطل على مدينة الإسكندرية. وفي منطقة (زيزنيا) اختارت الدولة قصر الأميرة فاطمة الزهراء، وهو من روائع قصور الأسرة الملكية، ويتميز بعناصر ونقوش رفيعة المستوى، ويتكون من عدة أجنحة يربطها بهو كبير على النمط الباروكي والركوكو بجمال أسطوري. ويمتلئ القصر بالتماثيل والزجاج الملون، وقد تحول إلى متحف (للمجوهرات الملكية) وتعرض فيه الآن مجموعات وكنوز رائعة من مجوهرات الأسرة الملكية.

ثم غادر الوفد إلى القاهرة حيث زار متحف الحضارة، وبعدها إلى مطار القاهرة عائداً إلى باريس مقر منظمة اليونيسكو.

وتصل اللجنة الدولية بكل خبراتها إلى مقر المنظمة الدولية، في باريس لتضع تقريرها التفقدي لمدينة الإسكندرية، مرفقاً به الملف الذي أعدته مصر، أمام أعضاء المجلس الدولي للمتاحف، المنوط بهم التصويت لاختيارها مدينة المؤتمر لعام (٢٠٢٢).

وكان اجتماع التصويت بمقر المنظمة بباريس، وكان الأعضاء أصحاب الحق في التصويت (١٣٠) عضواً مطلوب منهم اختيار إحدى الدول الثلاث التي فازت في التصفية الأولى، وهي أوسلو وبراغ ومدينة الإسكندرية.

وشهد الموقف تحالفاً رائعاً مع مصر من وفود السعودية والأردن ولبنان والإمارات والمغرب وتونس وعمان والكويت، مع الوفود الإفريقية، ليكون لأول مرة في تاريخ المنظمة صوت مسموع للمجموعة العربية والإفريقية داخل اليونيسكو والمجلس الدولي للمتاحف.

وخرجت النتائج، لتحصل مدينة أوسلو على (١١) صوتاً فقط، ثم (٥٢) صوتاً لمدينة براغ، ثم دوت المفاجأة المذهلة وحصلت الإسكندرية على (٦٧) صوتاً، وفازت الإسكندرية العريقة، صاحبة التاريخ والحضارة والجمال الأسطوري. وسارعت وكالات الأنباء بنقل الخبر المفرح إلى كل أنحاء الدنيا.



الوالي محمد علي باشا يستقبل وفداً من السفراء الأوروبيين في قصره بالإسكندرية

قررت اليونيسكو الإبقاء على جميع الآثار في وضعها التاريخي تحت الماء

زارت اللجنة الدولية المخولة بإعداد التقارير عن المدن المرشحة مدينة الإسكندرية وانبهرت بمشاهدة هذا التراث الحضاري الإنساني فيها



رسم لداخل مكتبة الإسكندرية



خوسيه ميغيل بويرتا

العصر الأموي ونشوء الفن الإسلامي

دراسة حول قصر (الحير الغربي) في باريس

من الأحداث الجميلة التي أتاحتها لي الحياة الجامعية مشاركتي في لجنة تحكيم رسالة دكتوراه مهمة حول هذا القصر الأموي الشهير، والتي تمت مناقشتها في الفاتح من شهر (تموز/ يوليو) الماضي في جامعة السوربون بباريس. أنجزت هذا البحث دينا بكور، بعنوان (الفضاء البصري للأمويين.. المنحوتات الزخرفية لقصر الحير الغربي المحفوظة في المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية)، وتحت إشراف عالم الآثار الإسلامية المعروف Alastair Northedge.

بدأت مؤلفة الرسالة بحثها منذ عقدين من الزمان حين كانت موظفة في متحف دمشق الوطني، المبني عام (١٩٢٦) والذي تمت إعادة بناء جزء منه في عام (١٩٥٦) اعتماداً على مسقط وآثار قصر الحير الغربي ذاته بعد أن نقلت بوابة القصر من البادية إلى دمشق، لاستخدامها كبوابة رئيسية للمتحف، إلى جانب عناصر معمارية وزخرفية كثيرة عثر عليها عالم الآثار Daniel Slumberger في عام (١٩٣٦) على مسافة (٦٠) كم جنوب غربي تدمر. وبمجرد تصفح مجلدي الأطروحة المكتوبة باللغة الفرنسية يتبين الجهد المبذول فيها وأهميته. ففي أثناء عمل المؤلفة في المتحف الذي دام حتى عام (٢٠١٠) التقطت صوراً لأكثر من ألفي قطعة زخرفية وصلتنا من هذا القصر الأموي، والتي كانت لاتزال محفوظة في صناديق مستودع متحف دمشق الوطني، من دون أن يعرف عنها الناس ولا المجتمع الأكاديمي، كما عملت على تصوير ودراسة مجموعة القطع الزخرفية للقصر نفسه المبعثرة في بعض المتاحف في المنطقة، مثل متحف تدمر الأثري، خشية على مصيرها بسبب المعارك التي طالت مواقع حفظها أخيراً. وقد بلغ تشتت زخارف القصر حتى باريس، حيث تمت إعارة خمس قطع لمعهد العالم العربي بباريس ولم تعد إلى مكانها بسبب الأزمة في سوريا. لذلك يكسب بحث بكور قيمة خاصة تضاف إليها مبادرتها الجيدة في جمع القطع الزخرفية غير المعروفة، مع صور ومعلومات عن كل المواد المعمارية والزخرفية لهذا القصر المنشورة في الكتب والدوريات العلمية، حتى غدا بحثها كتاباً متكاملاً عن قصر الحير الغربي الذي ينضم إلى الأعمال الكلاسيكية لتاريخ الفن الإسلامي.

الاحتكاك اليومي مع قطع المنحوتات والشرّافات والمشربيات، الجصية كلها، ومع بعض بقايا من البلور والخشب والرسوم، أعطى الباحثة والمرممة السورية فرصة الإمعان في تفاصيل لأشكال المنحوتات والزخارف، وتخيل بعض من ألعاب الضوء الرائعة التي كانت قد حصلت داخل القصر، بفضل المشربيات المصنوعة بتنوع تخطيطي عجيب، كما يمكن مشاهدتها في الصور الجميلة المتضمنة في المجلد الثاني لهذه الأطروحة، والتي صوّرها مصور العمارة الإسلامية سعيد نسيبة. هكذا، أفلحت الباحثة في إعادة بناء القصر على صفحات مجلدي بحثها، بعيداً عن الشام وبالاستناد إلى رصيد ثري من الصور والمراجع باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية والإسبانية، وبحب بالغ للعلم ولبلدها.

لا شك، أن مناقشة أطروحة هو أحد أهم مهام أي جامعة كانت، لا سيما حين يكون البحث

> الدراسة حثت علماء الآثار على استكمال البحث حول القصر والإلمام ببداية تكوين الفنون الإسلامية

المعني جديداً، ويعطي جديداً في أي حقل من حقول المعرفة. فلدى مناقشة نتائج هذه الدراسة الأكاديمية في جامعة السوربون باريس (١)، طرحنا، نحن أعضاء اللجنة، حفنة من الأسئلة، لاتزال بلا إجابات حاسمة منذ مطلع الدراسات الحديثة حول الفن الأموي ونشوء الفن الإسلامي: ماذا يعني (الحير) المنسوب إلى بعض القصور في الشام وفي الأندلس؟ أكان مكاناً خاصاً للصيد، أم أرضاً حافلة بالمياه والنباتات، حسبما يرى هذا المؤرخ أو ذاك؟ هل كان الخليفة هشام بن عبدالملك، فعلاً مالك القصر، وهل أمر ببنائه في عام (٧٢٧) كما شاع، على رغم أن حجج تأكيد هذا الأمر ليست كافية؟ من هو المهندس أو فرقة المهندسين والصناع الذين أُمروا بتشييد وتزيين القصر؟ ومن منهم حرفيون محليون، ومن منهم أتى من أقطار أخرى للدولة الأموية؟ وما هي وظيفة القصر، هل بني لمجرد استراحة للخليفة وأسرته، أم لاستقبال زعماء قبائل المنطقة للتفاوض؟ أم للهدفين معاً؟ راجعت الباحثة بكور آراء كل من سبقها في دراسة القصر، واعترفت بالغموض الذي يحف الكثير من هذه الشؤون التاريخية، وصعوبة التوصل إلى نتيجة واضحة في خصوص مغزى البرنامج التزييني للقصر.

على كل حال، تلاحظ بكور أن هناك استمراراً لبعض أساليب فنون ما قبل الإسلام في المنطقة، فارسية كانت أم بيزنطية، مثل مسقط البناية والشرّافات وبعض أنماط المنحوتات، واعتماد أشكال معمارية لأهداف تزيينية محضة وغيرها. لكن، نرى في الوقت نفسه تكوّن ذوق جمالي غير مسبوق يتمثل في خلق أجواء خيالية عبر توزيع المشربيات المرصعة بالزجاج الملون، والتي تتصف بتعددية مذهلة في التصاميم الهندسية وتغلب كثافة البرامج الزخرفية على البنية المعمارية. وبإمعان النظر في المنحوتات المندمجة معظمها في الحيطان داخل الأروقة التزيينية المشار إليها، نستنتج أن جزءاً لا بأس به منها على صلة شكلية بمنحوتات تدمر القريبة من موقع آثار القصر، فيما يبدو أن اللغة الفنية التي كانت تستخدمها النخب الحاكمة في نهاية العهد القديم استمرت في المنطقة في مطلع عهد الإسلام بشكل من الأشكال.

استرعت انتباهي وانتباه زملائي في اللجنة، إشارة صاحبة الأطروحة إلى عدم وجود ملامح للعنف في منحوتات ورسوم القصر، وكيف ساد فيها الهدوء والبهجة وكأنها تسكن في مناخ فردوسي؛ حتى مشهد الصيد لأحد رسوم القصر، ركّز على إبراز رونق الحصان وأناقة رامي السهم الذي يمتطيه، ونجد هذا الجو السلمي أيضاً في منحوتات الحيوانات المتبقية، سواء أكانت الأليفة منها أو البرّية التي تشكل حديقة حيوانات غنية تشمل حيوانات الماء (سلاحف، أسماك، بط وغيرها)، والأرض (خرفان، غزلان، أسود، خيول...)، وطيور السماء (أي الكثير من الطيور من حمام وسواها) وحتى حيوان خرافي كالحصان المجنح الشائع في أساطير العديد من الحضارات.

هذا الجو السلمي، ذكرني ببعض العلب العاجية الأموية الأندلسية الخالية من مشاهد العنف، والمهداة لبعض نساء عائلة خلفاء قرطبة، التي ننعتها بالعلب (الفردوسية). في هذا الصدد، يجدر التلميح إلى استنتاج الباحثة بكور بأن (٢٢٢٢) قطعة من المنحوتات البشرية لقصر الحير الغربي هي لمنحوتات رجال و(٤٢) لمنحوتات نساء تختلف هذه الأخيرة فيما بينها بشكل التمشيط والملابس والمجوهرات والتيجان، والأشياء التي يحملها بعضهن باليد. للأسف لا نعلم معنى هذه التماثيل، وإن كان باستطاعتنا تصور أن بعضها قد يرمز إلى الخصوبة واليمن والنصر وما شابه ذلك، ولكن لا نستبعد أن لبعضها الأخرى علاقة مع سيدة أو سيدات العائلة الأموية الحاكمة. لذلك يمكن افتراض، كون قصر الحير الغربي مبنياً لإحدى نساء الأمويين أو تحت إمرتها. أما تماثيل الرجال، فتنحصر في حفنة من قطع أثرية لرجال ملتحين وبملابس فاخرة، يظن مؤرخو الفن أنها قد تمثل الخليفة هشام.

لم يستطع علماء الآثار ولا المؤرخون ولا صاحبة الأطروحة عينها، حل كل هذه الألغاز التاريخية والدلالية لقصر الحير الغربي، ولكن الباحثة دينا بكور أهدت المجتمع ببحثها، الذي نأمل بأن نراه منشوراً قريباً، كل ما وصلنا ونعرفه عن هذا القصر المهم في عصر تكوين فنون الإسلام، ومهدتْ لبحوث جديدة ترغب في خوضها المُقارنة بين المنحوتات والتصاوير، وكل العناصر التزيينية لآثار القصور الأموية الأخرى، لإلقاء المزيد من الضوء على ذلك العالم البصري والتمثيلي الفريد، الذي أسدل ستاره مبكراً، ولكن تاركاً بصمة خالدة في مستقبل الفن الإسلامي.

الباحثة دينا بكور أنجزت بحثها حول الفضاء البصري للأمويين من خلال دراستها لقصر الحير الغربي

شارك كاتب المقال في لجنة تحكيم رسالة الدكتوراه حول القصر في جامعة السوربون بباريس

التقطت الباحثة أكثر من ألفي صورة لقطع زخرفية من داخل القصر

القصر يثير عدة أسئلة حول الخليفة هشام بن عبدالملك وسبب بنائه له ومن عملوا في إنشائه



قلعة بني سلامة (الجزائرية) كانت خلوته

من هنا خرجت مقدمة ابن خلدون



محمد حسين طلبي

يقال إن العلّامة (ابن خلدون) لم يكن ليستطيع إنجاز مقدمته الشهيرة بكل ذلك الوضوح والبهاء، لو لم يوجد لنفسه بعض الهدوء والصفاء في بلاد المغرب الأوسط الإسلامي (الجزائر حالياً)، والتي انقطع فيها لذاته مدة تجاوزت خمس السنوات المتتالية، ما أعطى لكتابه ذلك تلك الشهرة والقيمة، عندما أفرغ فيه كل تأملاته وخبراته وتجاربه، لذلك جاء (الكتابُ) مفعماً بالدقة والعمق، خلاف بقية كتبه التي غلب عليها بساطة العرض وبعض التشويش أحياناً.

أمـا المكان الـذي اتـخذه مستقراً بعد سنواتٍ من الترحال بين الأمصار والبلاد، فيدعى قلعة (بني سلامة) الواقعة في الغرب الجزائري، والتي تتميز جغرافيتها وموقعها بخصوصيةٍ لافتة، جعلتها موطن استقرار في مواجهة حياة البدو الرحل، الذين كانوا دائماً يعبرون السهوب الوهرانية الشهيرة إلى مختلف الاتجاهات.. وكان في جوار تلك القلعة البسيطة محطة استراحة وتنقل للكثير من القبائل العابرة ومن المزارعين وغيرهم من البدو.. تلك الفئات التي كان لها الحضور


جاك بيرك


لسان الدين الخطيب

اللافت في دراسات (ابن خلدون) الاجتماعية والاقتصادية وغيرهما من عناصر أبحاثه، القائمة عادة على فكرة تبادل المصالح بين تلك الفئات ورؤساء عشائرها.

هذا الموقع الذي كان منذ بداية الفتح الإسلامي، مكان تجمع مهم لبعض قبائل زناتة والذي حولته عشائرهم إلى مكان شبه دائم لاستقرارها، الأمر الذي أبعده عن عيون المؤرخين والباحثين وغيرهم ممن اهتم بالمغرب الأوسط، ولم تكد تُعرف أخبارها كقلعة إلا مع استقرار القبائل الهلالية بالجوار، وسعي الزيانيين حكام تلمسان إلى الاستعانة بها في صراعهم مع الحفصيين في تونس وبجاية، وغيرهم من تشكيلة القبائل التي عبرت عليها في مراحل مختلفة، إلى أن انتهت مُلكيتها إلى أحد رجال قبيلة بني (عد لثن) ويدعى الشيخ سلامة بن نصر، الذي اتخذها مقراً له ومن يومها نُسبت إليه وأصبحت تدعى قلعة بني سلامة، ثم تحولت في مرحلة أخرى إلى أحد السلاطين المرينيين ويدعى (أبو عنان)، الذي سلمها لابنه الذي اعتنى بها وبنى بها القصر الذي نزل به ابن خلدون.

واليوم لم يبق من هذا القصر سوى بعض الكتل الصخرية المتناثرة، إثر سقوط الدولة الزيانية منتصف القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)، ولم يبق من ذكر لإقامة (ابن خلدون) هناك سوى بعض المغارات التي تشرف على الحواف الصخرية القريبة، والتي تذهب بعضُ الروايات الشفوية لسكان المنطقة، إلى القول إنها كانت خلوة (ابن خلدون) المفضلة ومكان تدوينه لفصول كتابه (المقدمة)، أما اليوم فهي مكانٌ سياحي يرتاده محبو التاريخ وعشاق هذا العلّامة الكبير.

إن عبد الرحمن بن خلدون، الذي يعرف عنه بأنه قضى حياة مضطربة (قبل استقراره في هذا المكان) تمثلت في الكثير من الترف ببلاط حكام بجاية وتلمسان وفاس وغرناطة وغيرها. هو كذلك خبر فيها حياة السجن وتنكُّر الأصدقاء والمقربين.

وكان ابن خلدون، مدفوعاً لفترة بفورة الشباب والطموح، عندما غادر موطنه تونس، وانتقاله إلى تلك الديار البعيدة، ليعمل موظفاً وينال المكانة اللائقة في شتى البلاطات والحاشيات التي مر عليها.

وكما نعلم كذلك عن ابن خلدون أنه كثيراً ما كان يواضب في رحلاته المختلفة على حضور مجالس العلماء في كل مكان يحل به، إضافة إلى تمرسه في شؤون الحكم المختلفة منذ مطالع شبابه، الأمر الذي ساعده على استكمال

عندما ضاقت به السبل لجأ إليها بحثاً عن الهدوء ومكث فيها خمس سنوات

تقع قلعة بني سلامة في الغرب الجزائري الذي يتميز بخصوصية موقعه الجغرافي وسط حياة البدو الرحل المتنقلة


ابن خلدون

ثقافته ونضج شخصيته واكتسابه الكثير من الخبرات في تصريف شؤون الحياة.. ومع تقدمه في العمر، لم يعد ينجذب كثيراً إلى بريق السلطة، وبخاصة بعد أن ملت نفسه ظروف عصره المضطربة وواقع مجتمعه المغاربي البائس، بعد أن اجتاحته مظاهر التخلف وتحول شرائح كثيرة من ناسه إلى حياة التصوف، واندفاع حكامه نحو المناصب على الرغم من فشلهم الذريع في وضع حد للفوضى التي سادت، وعجزهم في مقاومة العشائر الهلالية والقبائل الزيانية.

كل هذه العوامل جعلت الرجل يحن على رغم سنه إلى الانعزال والانغماس في التفكير والكتابة، وخاصة عندما توترت العلاقة بينه وبين صديقه لسان الدين بن الخطيب، ومغادرته الأندلس عام (١٣٦٤) ميلادي.

لقد طابت لابن خلدون إقامته في قلعة بني سلامة التي وصفها بأنها (من أحفل المساكن وأوثقها)، عندما كان يتأمل منها واقع الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية في كامل منطقة المغرب الإسلامي، وتسجل ما انتهى إليه من أفكار وآراء، اعتبرها مقدمة لما كان يعتزم الإقدام على تدوينه من تاريخ عن المنطقة.

وقد حرص الرجل، بعد أن أنهى ذلك الكتاب القيم في تلك القلعة عام (١٣٧٧) ميلادي على تصحيحه وتهذيبه بالصورة اللائقة، وعندما مالت نفسه إلى الخروج من تلك العزلة وتجديد الصلة بالحياة، غادرها (أي القلعة) إلى تونس عام (١٣٧٨) ميلادية، وهناك واجهته المؤامرات والدسائس ليغادر منها إلى الإسكندرية بمصر، وبذلك يكون الرجل قد طوى صفحة مضطربة من حياته في البلاد المغاربية، التي لم تعد تربطه بها إلا الذكريات.

وفي الكنانة امتهن القضاء والتدريس مدة، إلى أن يقفز ليغدق على أحد رجالات الدولة المعروفين والمقربين من السلطة.

لا شك أن مكانة ابن خلدون في السجل العربي والإسلامي حافلة ومحفوظة وراسخة بما تركه من آراء ومفاهيم راقية ومتقدمة، ضَمَّنَهَا جميعاً في كتابه (المقدمة) والتي مثلت في ذلك الوقت شيئاً جديداً لم يسبقه إليه أحد لا من المتقدمين ولا من المتأخرين الذين مارسوا مهنة الفكر والتدوين وهذا ما أشار إليه قائلاً: (وشرعت تأليف هذا الكتاب وأنا مقيم بها (أي قلعة بني سلامة) وأكملت المقدمة منه على ذلك



مدخل الغرفة التي سكن فيها ابن خلدون

النحو الغريب الذي اهتديتُ إليه في تلك الخلوة، فسالت فيها شآبيب الكلام والمعاني على الفكر حتى امتخضتُ زبدتها وتألفتُ نتائجها).

لا شك أن الكثير من العوامل ساعدت ابن خلدون على إنجاز مؤلفه القيم هذا، والذي تميز به عن غيره، وهي عوامل قلما اجتمعت لدى الآخرين وتعتبر حصيلة مهمة لتراكم معرفي شامل عن عصره وأسفاره، وكثرة اختلاطه بالناس وبجموع رواد المنتديات المتنوعة وحيويتها، وبخاصة تلك التي كانت في الأندلس الزاهي.

كل ذلك جعل من ابن خلدون نموذجاً متقدماً للمفكر العربي الإسلامي، الذي طالما اعتزت به الأمة في كل ديارها، وكان حظه أنه عاش في عصرها الذهبي وأنجز ما أسماه بالاجتماع الإنساني.

إن منطقة قلعة بني سلامة قد شكلت المكان المثالي لدراساته الشاملة حول العصبيات القبلية، التي عملت بشكل خاص على اكتساب النفوذ المعروف، الأمر الذي لخصه في تأكيده أن ممارسة السلطة أساسها قوة العصبية مهما كانت الفئة الحاكمة، وقد كانت قلعة بني سلامة التي خرج منها ابن خلدون بمعظمهم أفكاره إلى العالم مقصداً مهماً للكثير من الباحثين والمستشرقين، منهم الفرنسي الشهير (جاك بيرك) الذي وقف وتأمل محيطها ومناخها، متسائلاً عن مدى ارتباط ذلك الموقع بخصوصية فكر (ابن خلدون)، وعن تأثيرها عما ذهب إليه حول علاقة الاستقرار والترحال بالتأمل، لأن موقع وهندسة تلك القلعة يمثلان بالفعل بيئة جغرافية خاصة تتفاعل فيها كل أساليب الحياة.

شكل هذا الموقع منذ بداية الفتح الإسلامي تجمعاً لأهم قبائل المنطقة ومنها (الزناتة) واستقرار القبائل الهلالية بالجوار

طابت الإقامة لابن خلدون في القلعة ووصفها بأنها من أحفل المساكن وأوثقها

جماليات اللغة



إعداد: فواز الشعار

في البلاغةِ، فنُّ المُقَابَلَةِ، وهي أنْ يُؤْتَى بِمَعْنَيَيْنِ أوْ أكْثَرَ، أو استخدامُ مَعْنَيَيْنِ غَيْرِ مُتقابلَيْنِ أو أكثر، على أنْ يَلي ذلكَ معنىً يقابلهُ، مِنْ حيثُ التَّرتيبُ. وغرضُها تحسينُ المَعنى. ومنها قولُ جَريرٍ:

وباسِطَ خَيْرٍ فيكُمُ بِيَمينِه … وقابِضَ شَرٍّ عنكُمُ بِشِمالِيا

والمتنبّي:

وَتَعْظُمُ في عَيْنِ الصَّغيرِ صغارُها … وَتَصْغُرُ في عَيْنِ العَظيمِ العَظائِمُ

والنابغةِ الجعديّ:

فَتىً كانَ فيهِ ما يَسُرُّ صَديقَهُ … على أنَّ فيهِ ما يَسوءُ الأعادِيا

وادي عبقر

أَطِلْ جَفْوَةَ الدُّنيا

للبُحتريّ (من الطويل):

أَطِلْ جَفْوَةَ الدُّنيا وتَهْوِينَ شَأْنِها … فما الغافِلُ المَغْرورُ فيها بِعاقِلِ

يُرَجّي الخُلودَ مَعْشَرٌ ضَلَّ سَعْيُهُمْ … ودُونَ الذي يَرْجُونَ غَوْلُ الغَوائِلِ[1]

وليسَ الأماني في البَقاءِ، وإنْ مَضَتْ … بِها عادةٌ، إلّا أحاديثُ باطِلِ

إذا ما حَريزُ القَوْمِ باتَ وما لَهُ … مِنَ اللهِ واقٍ، فَهْوَ بادي المَقاتِلِ[2]

وما المُفْلِتُونَ أجْمَلَ الدَّهرُ فيهِمُ … بِأكْثَرَ مِنْ أعدادِ مَنْ في الحَبائِلِ[3]

يُسارُ بِنا قَصْدَ المَنُونِ، وإنَّنا … لَنَشْعَفُ أحياناً بِطَيِّ المَراحِلِ

عِجالاً مِنَ الدُّنيا بِأسْرَعِ سَعْيِنا … إلى آجِلٍ مِنْها شَبيهٍ بِعاجِلِ

أواخِرُ مِنْ عَيْشٍ، إذا ما امْتَحَنْتَها … تَأمَّلْتَ أمْثالاً لها في الأوائِلِ

وما عامُكَ الماضي، وإنْ أفْرَطَتْ بِهِ … عَجائِبُهُ، إلّا أخُو عامِ قابِلِ

غَفَلْنا عَنِ الأيّامِ أطْوَلَ غَفْلةٍ … وما خَوْنُها المَخْشِيُّ عنّا بِغافِلِ[4]

تَغَلْغَلَ رُوّادُ الفَناءِ، ونَقَّبَتْ … دَواعِي المَنُونِ عَنْ جَوادٍ وباخِلِ

١ – الغوائلُ: جمعُ الغائلةِ: وهي الشرُّ والدّاهيةُ. ٢ – الحريزُ: الحصينُ المنيعُ.

٣ – أجملَ فيهم: رَفَقَ بهم. الحبائل: جمعُ الحِبالةِ: وهي المِصْيَدةُ. ٤ – الخَوْنُ: النَّقْصُ، والغَدْرُ.

قصائد مغنّاة

لَمْلَمْتُ ذكرى لقاءِ الأمسِ

شعْرُ الرّحبانيّيْن وألحانُهما، غنّتْها فيروز عام ١٩٥٣ (مقام نهاوند)

لَمْلَمْتُ ذكرى لقاءِ الأمْسِ بالهُدُبِ ... ورُحْتُ أحْضُنُها في الخافقِ التّعِبِ
أيْدٍ تُلوّحُ منْ غَيْبٍ وتغْمُرني ... بالدّفْءِ والضّوْءِ بالأقْمارِ بالشُّهُبِ
ما للعَصافيرِ تَدْنو ثُمّ تَسْألُني ... أهْمَلْتِ شَعْرَكِ راحتْ عِقْدةُ القَصَبِ
رُفوفُها ويَريقٌ في تَلَفُّتِها ... تُثيرُ بي نَحْوَها بَعْضاً منَ العَتَبِ
حَيْرى أنا يا أنا والعَيْنُ شارِدَةٌ ... أبْكي وأضْحكُ في سرّي بلا سَبَبِ
أهْواهُ، منْ قال إنّي ما ابْتَسَمْتُ لَهُ ... دنا فعانَقَني شَوْقٌ إلى الهَرَبِ
نَسيتُ مِنْ يَدِهِ أنْ أسْتَرِدّ يدي ... طالَ السّلامُ وطالتْ رَفّةُ الهُدُبِ
حَيْرى أنا يا أنا أنْهَدُّ مُتْعَبَةً ... خَلْفَ السّتائِرِ في إعْياءِ مُرْتَقِبِ
أهْوى الهَوى، يا هَلا إنْ كانَ زائِرَنا ... يا عِطْرُ خَيِّمْ على الشُّبّاكِ وانْسَكِبِ

فقه لغة

في مراتب الطلب، التّوَخّي: طَلَبُ الرِّضَى والخَيْرِ والمَسَرّةِ، ولا يُقالُ تَوَخّى شَرّهُ. البَحْثُ: طَلَبُ الشّيْءِ تَحْتَ التُّرابِ وغَيْرِهِ. التّفْتيشُ، طَلَبٌ في بَحْثٍ، وكَذَلكَ الفَحْصُ. الإرَاغَةُ، طَلَب الشّيْءِ بالإرادةِ. المُحاوَلَةُ، طَلَبُ الشّيْءِ بالحِيَلِ. الارْتِيادُ، طَلَبُ الماءِ والكَلأ والمنزِلِ. المُرَاوَدَةُ، طَلَبُ النّكاحِ. المُزَاوَلَةُ، طَلَبُ الشّيْءِ بالمُعَالَجَةِ. التّغْبِيثُ، طَلَبُ الشّيْءِ باليَدِ مِنْ غيرِ أنْ يُبْصِرَهُ. التّحَرّي، طَلَبُ الأحْرَى مِنَ الأمُورِ. الالْتِمَاسُ، طَلَبُ الشّيءِ باللّمْسِ. الجَوْسُ، طَلَبُ الشّيْءِ باسْتِقْصاءٍ.

في تخصّص الأفعال، الرَّجُلُ يَسْعَى. المَرْأةُ تَمْشِي. الصَّبِيُّ يَدْرُجُ. الشّابُّ يَخْطِرُ (يَتَبَخْتَرُ). الشّيْخُ يَدْلِفُ. الفَرَسُ يَجْرِي. البَعِيرُ يَسِيرُ. الظَّلِيمُ (ذكَرُ النّعامِ) يَهْدِجُ. الغُرابُ يَحْجِلُ. العُصْفورُ يَنْقُزُ. الحَيّةُ تَنْسَابُ. العَقْرَبُ تَدِبُّ.

أخطاء شائعة

يكثُرُ استخدامُ مثلِ هذهِ الجملة: السّجادةُ عِبارَةٌ عنْ صوفٍ مَنسوجٍ، أو البِناءُ عِبارَةٌ عنْ حِجارة.. وهو استِخْدامٌ ركيكٌ، لأنّ العِبارةَ هي الكلامُ الذي يبيّنُ ما في النّفْسِ من مَعانٍ. والصّوابُ القولُ، السّجادةُ صوفٌ منسوجٌ، والبِناءُ حِجارةٌ... ويقولُ بعضهم: رأيتُ كافّةَ الأصدقاء، وهو خطأ، إذ إنّ (كافّة)، لا تُستعملُ إلّا منصوبةً على الحال، والصّوابُ: جاءَ النّاسُ كافّةً.

ويقولون: سلّم القومُ على بَعضِهمُ البَعْض، أو على بَعْضِهم بَعضاً، وفيه خطآن: الأول، أن (بَعض) ومثلها (كُلّ) لا تُعَرّفان بـ(أل)، والثّاني: التركيبُ نفسُهُ، فلمْ يَعْرِفْهُ العربُ، وهو ركيكٌ. والصّوابُ القول: سلّم القومُ بعضُهم على بَعْضٍ.



واحة الشعر

ولّادة

هي ولّادةُ بنتُ محمد المستكفي بالله، الخليفة الأمويّ، وينتهي نَسبُهُ إلى عبدِ الرّحمن الدّاخل. وُلدتْ في قرطبةَ، عام ٩٩٤، وأمُّها جاريةٌ إسبانيةٌ اسمُها سَكرى، وقدْ أوْرثَتْها بَشْرَتها البَيضاءَ وشَعرَها الأصهَبَ، وعَينيْها الزّرقاوين.

أميرةٌ وشاعرةٌ، اشتُهرت بالفَصاحةِ والأدبِ. وبعدَ مقتلِ أبيها، جعلت دارَها في قرطبةَ مُنتدىً ومَجْلساً مشهوداً يَؤمُّهُ الأعيانُ والشُّعراءُ، ليتحدّثوا في شُؤون الشّعر والأدب.

واشتُهر بيتان من الشعر، نُسبا إليْها، قيلَ إنّها كانت تطرّزُ بهما جانبيْ ثوبِها:

أنَا واللهِ أَصلُحُ للمَعالي
وأَمْشي مِشْيَتي وأَتيهُ تيها
وأُمكِنُ عاشِقي مِنْ صَحْنِ خدّي
وأُعطي قُبلتي مَنْ يَشتهيها

تنافَسَ في حبّ هذه الأميرةِ الجَميلة كُثُرٌ، أشهرُهُم ابنُ زَيْدونَ الذي قال فيها أجْملَ أشْعارِه، ومنها:

إنّي ذكرتُكِ بالزّهراءِ مشتاقا
والأُفُقُ طَلْقٌ ووَجْهُ الأرضِ قدْ راقا

وكذلك:

وَدَعْ الصَّبْرَ مُحِبٌّ ودَعَكْ
ذائعٌ مِنْ سِرّهِ ما استَوْدَعكْ

والقصيدة الشهيرة:

أضْحَى التّنائي بَديلاً مِنْ تَدانينا
ونابَ عنْ طِيبِ لُقيانا تَجافينا

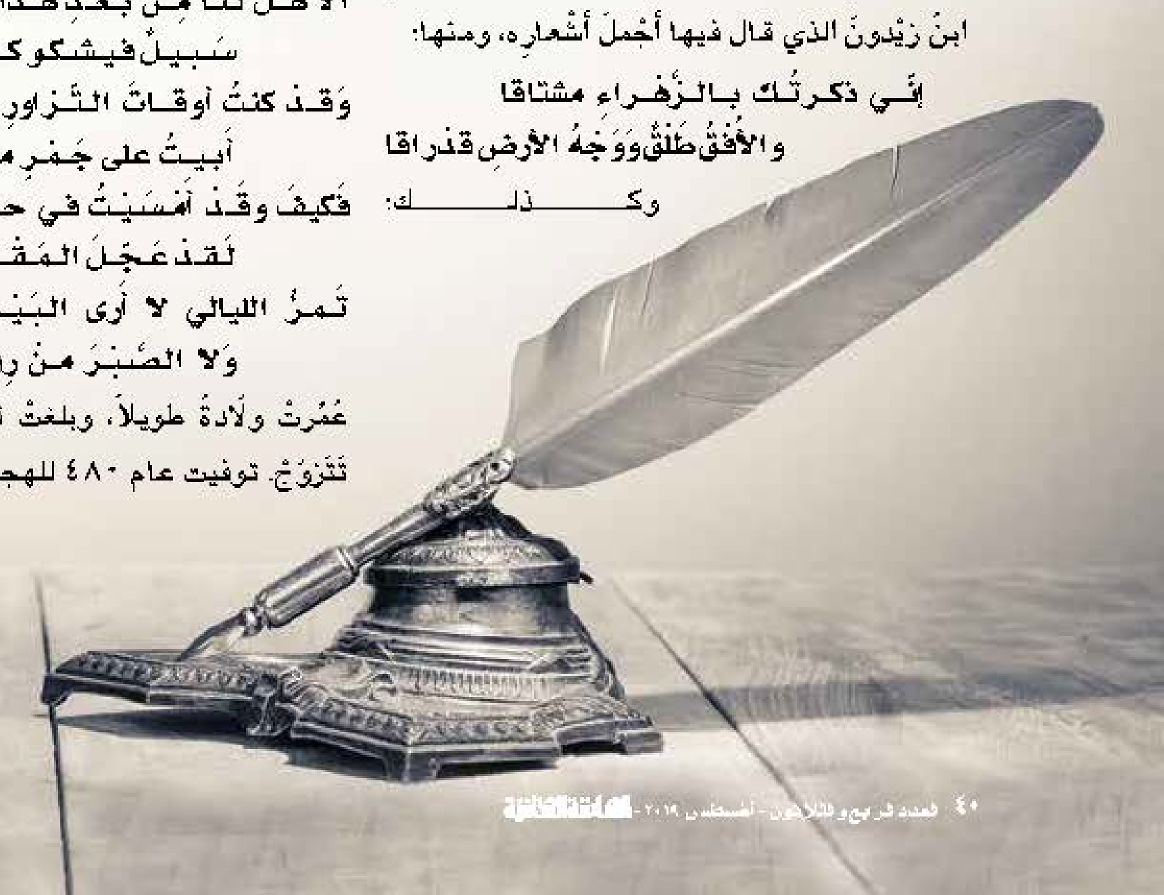
ونافسَ ابنَ زَيْدون، في حُبّ ولّادةَ، ابنُ عَبْدوسَ، وهو وزيرٌ أيضاً، فكادَ لابنِ زيدون، فسجنَه أبو الحزم بنُ جَهْور، وكأنّ ولّادةَ، كانتْ سعيدةً بهذا التنافس. وبَعْدَ خُروجِهِ منَ السّجنِ، ولإثارةِ غَيْرةِ ولّادة، تعلّقَ ابنُ زَيدون، بجاريةٍ سوداءَ بارعةٍ في الغِناء، فغارتْ فعلاً، لكنّها أعْلَنَتْ في الوقتِ نفسِهِ ثقتها بنفسها، فكتبت إليهِ تقولُ:

لَوْ كُنتَ تُنصفُ في الهوى ما بَيْننا
لَمْ تَهْوَ جَاريتي ولَمْ تَتَخَيَّرِ
وتَرَكْتَ غُصناً مُثمِراً بجَمالِه
وجَنَحْتَ للغُصْنِ الّذي لَمْ يُثْمِرِ
ولَقدْ عَلِمْتَ بأنّني بَدْرُ السَّما
لَكِنْ وَلِعْتَ، لِشقْوَتي، بالمُشتري

ثمّ تفرّقا، فقالت في ذلك:

ألا هَلْ لنا مِنْ بَعْدِ هذا التّفرُّقِ
سَبيلٌ فيشكو كلُّ صَبٍّ بِما لَقي
وَقدْ كنتُ أوقاتَ التّزاورِ في الشتا
أَبيتُ على جَمْرٍ مِنَ الشّوْقِ مُحْرِقِ
فَكيفَ وقَدْ أمسَيْتُ في حالِ قَطْعةٍ
لَقدْ عَجّلَ المَقْدورُ ما كنتُ أتّقي
تَمرُّ الليالي لا أَرى البَيْنَ يَنقضي
وَلا الصَّبرَ مِنْ رِقّ التّشوّقِ مُعْتِقي

عُمّرتْ ولّادةُ طويلاً، وبلغتْ قَرابةَ الثمانينَ، ولمْ تتزوّجْ. توفيت عام ٤٨٠ للهجرة/ ١٠٩١ للميلاد.



ينابيع اللغة

أحمد بن فارس

هو أبو الحسين أحمدُ بنُ فارسِ القزوينيُ، المعروف بالرّازي، والمشهور بابن فارس. واحدٌ ممَن تفخر بهم الحضارةُ الإسلاميةُ في الدّرسِ اللغويّ، إذ تقفُ مؤلّفاته شامخةً، حتى اليوم، أمامَ أحدثِ الدراسات اللغوية، ومازالت تُبهرُ الباحثين المعاصرين.

ولد في أوائل القرن الرابع الهجري، في قزوين، منْ بلادِ فارس، ولمْ يذكرِ المؤرّخون تاريخاً محدداً لميلاده، لكنّه يرجّح في عام ٣١٢. ونشأ في همدان، وكانَ أكثرُ مقامِهِ في الريّ، لكنّهُ رحلَ إلى بلادٍ كثيرة، لتلقي العلم.

أخذ عن كثُر، منهمْ والدُهُ فارس، وأبو بكر الخطيب، راويةُ ثعلب، وأبو الحسن القطان، والثقفيّ، وغيرُهم كثيرٌ. وتتلمذَ عليهِ الصاحبُ بنُ عبّاد، وبديعُ الزّمان الهمذانيّ، وأبو الفتح بنُ العميد، وحمزةُ الجرجانيّ، وغيرُهم.

كانتْ علومُهُ متنوعةً شاملةً، لا سيما اللغةَ التي أتقنَها، وأكثرَ من التأليف في فروعها، وشُهر بها؛ ودُعي بـ(اللغويّ)، ويرجعُ ذلك إلى مؤلّفاته القيّمة التي كان لها أثرٌ كبيرٌ في الدراساتِ اللّغوية.

وكان صاحبَ عقليةٍ جبّارةٍ، وموهبةٍ فذّة مبتكرة، وقدْ شهدَ لهُ بذلكَ الكثيرُ منَ القُدامى والمُحدَثين، كالثّعالبي، وابنِ خِلّكان، والصّاحبِ بن عباد، وعبدِ السلام هارون، وغيرهم.

وكان فقيهاً ومحدّثاً، وكان مُتّصلاً بالحياةِ أكملَ اتّصال. وقدْ أحسنَ صَنْعةَ الشّعر، ونقدَه، وله شعرٌ ينمُّ عن ظُرْفٍ، ورقّةٍ وتهكُّم وسخرية، كقوله:

مــرّتْ بنــا هَيْــفــاءُ مَجـدولـةٌ
تــركـيّـــةٌ تُــعــزى لـتُــركـيّ
تَــرنــو بـطــرفٍ فــاتـنٍ فــاتــرٍ
أضــعــفَ مــنْ حُـجّــةِ نَـحــويّ

ويقول لمن يتكاسل في طلب العلم:

إذا كُـنـتَ تُـؤذَى بِـحَـرِّ المَـصِـيـف
وَيُـبْـسِ الـخَـرِيـفِ وَبَـرْدِ الشّـتـا
وَ يُـلـهِـيـكَ حُـسْـنُ زَمَـانِ الرَّبِـيـع
فَـأَخْـذُكَ لِـلـعِـلْـمِ قُـلْ لِـي مَـتَـى؟

امتاز ابنُ فارس بأخلاقِ العلماء، وكانَ وَرعاً شديدَ التواضع، وفياً لأساتذته، براً بهم، أميناً في النقل عنهم. وكان جواداً كريماً لا يكاد يردُ سائلاً.

يقال إنه كان بقزوين يصنّف في كلّ ليلةِ جُمُعةٍ كتاباً ويبيعُهُ يومَ الجُمُعةِ قبلَ الصلاة ويتصدّق بثمنه.

مؤلفاته:

ولابن فارس مؤلفات كثيرة تزيد على الستين، منها (جامع التأويل في تفسير القرآن)، و(غريب إعراب القرآن)، و(تفسير أسماء النبي عليه السلام)، و(المجمل) و(المقاييس)، و(نقد الشعر)، و(فقه اللغة).. وغيرها كثير.

قال فيه الصاحبُ بنُ عبّاد شيخُنا أبو الحسين، رُزِق التّصنيف وأمِنَ منَ التصحيف

لابنِ فارسٍ اليدُ الطولى في علم (فقه اللغة)؛ فقد كانت بداية هذا العلم الحقيقية، وظهوره علماً مستقلاً على يدِ ابنِ فارس وابنِ جنّي، فكانَ لهما أبلغُ الأثر في التأليف فيهِ، وكتابُ ابنِ فارس (الصّاحبي في فقهِ اللغة العربية ومسائلِها وسُننِ العربِ في كلامها) من أهمّ الكتب، كونُه أوّل كتاب في العربية يحمل اصطلاح (فقه اللغة). وقد عالج فيه عدداً من الموضوعاتِ التي تُعدّ من صميمِ فقهِ اللغةِ، وجمع ما تفرّق في كتب مَن سبقه. وبه تأثر المؤلفون من بعده، واتخذوا هذا الاصطلاح فناً لغوياً مستقلاً.

تُوفي سنة (٣٩٥ للهجرة / ١٠٠٤) للميلاد.



نوال يتيم

الأدب الإلكتروني
وتفاعل اللغة العربية معه

إن من أهم أهداف تعلم اللغة، هو امتلاك فنونها الأربعة المتمثلة في الاستماع والكلام والقراءة والكتابة، فإذا تمكن المتعلم منها استطاع أن يحقق قدراً مهماً من الكفاءة اللغوية، التي تجعله يرى المحجوب من المعارف والعلوم.

وبرغم تطور تقنيات التعلم، فإن بناء الوحدة الفكرية للفرد أضحى مرتبطاً بمتغيرات حديثة ووسائل تعليمية متلاحقة في ظل ظهور الإنترنت، ونبقى المحكومين بالمتغير الحياتي المتسارع له وحدة إفرازاته بقدراته وإمكانياته التي لا نستطيع معها إلا التسليم لسحرها الشديد.. وإذا كان من الصعب بمكان إعادة الأشياء سيرتها الأولى نتيجة لذلك، فإنه علينا أن نجد الوسائل الكفيلة بتهيئة مساحة كافية لممارسة فعل التعلم واكتساب الجديد وترجمة ما استصعب من الأمور، وأن نقترب بخطى كبيرة لتلامس عقل الإنسان، هذا وحده ما يعيد للقراءة ألقها وللكتابة روحها وللتعلم سلاسته.

وقد ظهرت النصوص الإلكترونية في واقع التعلم والتعليم، وحملت معها منظومة اصطلاحية جديدة ولغة تساير سبل التعلم وآليات كتابة تلك النصوص، فامتزجت الصورة بالصوت واللون والموسيقا وهو ما يسمى بـ(النص الشبكي) أو (الرقمي) الذي أحدث ثورة انتقالية في نوعية اللغة المتداولة. والحقيقة أن ثمة أشياء لا نملك معها إلا التكيف وفق ما تمليه كينونتها وحركيتها.. وهنا تبرز قدرة التفاعل والاحتواء لدينا وكيفية التعامل مع خاصيتَي التطور والتغيير. وما من شك في أن الإنترنت وإن كان عالماً افتراضياً، لكنه عالم واقعي بصخب كبير، لا أحد ينكر تأثير انعكاساته كرافد مهم وأساسي في عملية التعلم والتعليم.

ولعل من جمال الحياة أنها تتسع للإضافات بكل ضروبها، سلباً أو إيجاباً، وهذا ما يمنحها نبضاً آخر.. وما الإنترنت إلا إضافة جديدة مدهشة في عوالمه الافتراضية، على أنه بكل طغيانه الكبير الرائع هذا، لم يستطع أن يلغي المطبوع الورقي من الكتب التعليمية، فلكل سحره وخصائصه التي يتميز بها، ومازال المطبوع الورقي التعليمي والمعرفي، صاحب سطوة استحواذية تشكل مساحات شاسعة في المعرفة الإنسانية.

وقد عرفت اللغة العربية في معاجمها وقواعدها الكثير من التغيرات، فمنذ دخولها عالم الحاسوب وهي تلعب دوراً ديناميكياً في التواصل الاجتماعي، ما يحملنا إلى التساؤل والبحث في طبيعة اللغة العربية على مواقع العالم الافتراضي: كيف سايرت البنية التركيبية لها القواعد، التي وضعها النُّحات في تقنيات برامج الشبكة العنكبوتية؟

وفي ظل ابتعاد المتكلم العربي في مواقع التواصل الافتراضي، عن اللغة العربية الفصيحة واعتماده اللهجات المحكية، ظهرت مشكلة متفشية وهي تحريف قواعد اللغة وإخضاعها لسياسة اللهجات كلغة للتواصل والتحاور، فولّد التواصل بهذه الطريقة خلطاً في مختلف اللهجات العربية بين المشرقية ومناطق شمالي إفريقيا، وهذا قد صنع الكثير من الفرق.. ونحن في الحقيقة كعرب لم نتوحد للأسف في لغتنا العربية والتي من المفترض أن تجمعنا، وليس ذلك دعوة للتواصل بلغة الشعراء، وإنما بقليل من الاجتهاد فقط نستطيع أن نكتب بلغة عربية بسيطة وسليمة حفاظاً على لغة القرآن على الأقل.

ولعل السبب الحقيقي لحضور اللغة المحكية واللهجات العربية على الشبكة العنكبوتية على حساب اللغة العربية الفصيحة، هو عدم مسايرة تركيبتها وبنيتها لهذا المجال التقني البحت، مع عدم اهتمام المختصين وعدم ترسيخهم لقواعد تتلاءم والبرمجة المعلوماتية والآليات الشبكية. وقد أوردت (رائدة عيسى) بحثاً مستفيضاً يتحدث عن الثورة الرقمية وكيفية تطوير اللغة العربية لمواكبة عصر الحداثة لتمكين المتعلم من مهارات اللغة الأساسية وأساليبها الوظيفية وتطوير تأهيلها لمتطلبات العصر، مع ضرورة إتقان تقنيات الحاسوب ببرامجه العربية.

والحقيقة أن النص الأدبي في عصر الإلكترونيات، قد شهد انتقالاً نوعياً حين استفاد الأدب من الثورة التقنية الكبيرة، وانتقل النص من مرحلة الورقية والكتابة إلى

المرحلة الإلكترونية، وأصبح الحاسوب وسيطاً جديداً للإبداع بين المبدع والمتلقي، فأضحى الحاسوب أداة إنتاج وتلقٍّ، ووسيلة لخلق مفاهيم جديدة للتواصل، وفتح المجال لوضع شروط جديدة للإبداع. ويرى الدكتور سعيد يقطين في مؤلفه (من النص إلى النص المترابط) ذلك بقوله: (لم يبق المتلقي مكتفياً بمتابعة النص بعينه، إنه يكتب النص بطريقته الخاصة وهو ينقر على الفأرة ويتحرك في جسد النص وفق اختياراته وإمكاناته، وبذلك يبدع نصه).

فتجاوب الباحث العربي مع التجارب الرقمية الجديدة، فيما قوبل الأدب الإلكتروني بداية بالرفض، بحجة خلوّه من المشاعر الإنسانية وتضييع الفطرة والموهبة، وقد ذهب بعضهم إلى وصف الأدب الرقمي بـ(الخرافة) كونه، في رأيهم، زوبعة في فنجان لا تلبث أن تزول لمصلحة الأدب الورقي الأصيل، كما قال حسن سلمان في مقاله (الأدب الرقمي يطالب بحقوقه)، بجريدة العرب الدولية.

وقد تعددت أنواع النص الإلكتروني وفق المتغيرات، واختلفت طبيعته حسب علاقة النص بآلية الحواشي في الثقافة العربية التراثية بين (النص المتفرع) ويعنى به النص الذي يعتمد أسلوب الكتابة التعاقبية. وبين النص الشبكي، وهو (نص المتاهة) كما سمّاه أبسن إريست، وهو نوع من النصوص الصعبة، التي تتطلب من القارئ استحضار كل قدراته لقراءة النص بفاعلية، وهذا النوع يركز على النظام الآلي للنص بوضعه تشابك البيئة وتعقيدها جزءاً مهمّاً ومتمماً للعملية الأدبية، كما ذكرت ذلك الباحثة فاطمة البريكي في (مدخل على الأدب التفاعلي) بقولها توصيفاً لهذا النوع من النصوص: (إنه يحتاج إلى مجهود غير بسيط من القارئ المستخدم ليسمح له بالنفاذ إليه ودخول فضاءاته).

ويقدم الأدب التفاعلي نصاً مفتوحاً بلا حدود، ولا يعني ذلك أن العملية عشوائية مطلقاً، ولكن إلقاء المبدع نصه في منصة المواقع الشبكية، يجعل للمتلقي الدور المهم جداً في بناء العملية الإبداعية، ويكسبه حرية البدء من حيث شاء، فتتعدد مسارات التلقي وخيارات استقبال النص، وبالتالي صور التفاعل، وإن كانت القصيدة التفاعلية كنوع من هذا الأدب لم تظهر في الثقافة العربية، بل ظهرت على يد الشاعر الأمريكي روبرت كندل مطلع التسعينيات.

وما سبق يجعل من المتلقي مبدعاً في الأدب الإلكتروني كما جاء في نظرية القراءة مع (وولف غانغ إيزر)، و(روبرت ياوس)، حيث تم الاهتمام ببناء المعنى وطرائق تفسير النص من خلال الاعتقاد أن النص ينطوي على عدد من الفجوات والدلالات التي قد تفتح باباً لا نهائياً من التأويلات، كون عملية الكتابة تشمل بشكل جدلي عملية القراءة، فمن مجهود خيال الكاتب وتأويل القارئ ينتج شيء متعلق بالذهن، وهو ما يسمى بالفن، والذي لا وجود له إلا من خلال الآخرين أو من أجلهم.

ويبقى احتواء النص الأدبي الإلكتروني وترجمته لآليات نظرية القراءة واستراتيجيات حضور المتلقي في بناء الفعل التواصلي متشابكاً، وقد خصصت الباحثة فاطمة البريكي دراسة لتوضيح ذلك، وبينت فيها كيفية بناء النصوص التفاعلية وكيفية مساهمة المتلقي في إتمام كتابتها والمساهمة في إكمالها.

إن القصيدة والرواية التفاعلية بخروجهما من الدائرة التقليدية المعروفة، وانتقالهما إلى تقنيات حاسوبية متطورة، تستعين بالصوت والصورة واللون والشكل، يترك المبدع من خلالها جميعاً للقارئ فضاء نصياً يتحرك فيه بكل يسر، ويكون بذلك مشاركاً في عملية الإبداع، فينكسر النمط الخطي الذي كان سائداً، ليتضمن النص أحياناً مشاركات المساهمين في بنائه ومتنه، فتمتد عملية خلقه بشكل انسيابي بين الكاتب والقارئ.

ومع التطور الحاصل في الأدب، وبتغير تفاعل اللغة العربية معه، فإن هذا الأدب الإلكتروني برغم تأثيره السلبي في استعمال اللغة، فإنه يعتبر نموذجاً أمثل لتفعيل العلاقة بين المتلقي بالنص والمبدع، وبذلك فتح المجال أمام أسس وآليات جديدة، وإن كانت تجريدية حالياً، فإنها تجسد أفكاراً قد تتحقق، وإن كان على مستوى النص الإلكتروني، وعلى المبدع العربي التحكم في تقنيات النص لإعطاء اللغة العربية وجوداً أكبر عبر العالم، وكذا تفعيل الترجمة، من أجل الاطلاع على المعارف الحضارية والدينية والثقافية، التي تحملها هذه اللغة.

إن بناء وحدة فكرية للإنسان صار مرتبطاً بتغيرات حديثة ووسائل تعليمية في ظل الإنترنت

النصوص الإلكترونية برزت في واقع التعلم وحملت معها منظومة إصلاحية ولغة تساير آليات الكتابة الحديثة

نعيش عالماً امتزجت فيه الصورة بالصوت واللون والموسيقا وهو ما أحدث انتقالاً نوعياً في اللغة المتداولة

تأليف



مبارك أباعزي

رؤيا

سمع قرعاتٍ خفيفةً على الباب، لم يستطعْ أن يرفع جسده الثقيل. أجفانُه ترفض الوقوع فريسة لعالم الرؤيا. غابت القرعاتُ قليلاً فاستسلمت أجفانُه للذة الإغماض، لكنّه ما فتئ ينغمس في غفوته حتى عادت القرعات من جديد. شيءٌ من القرف داعب مخيّلته للحظة، ورفع جسده المثقل من سهر الليلة الماضية، سهر جعله يغفو فجأة مرتدياً ملابس العمل.

اقترب من الباب، فتحه فتوقفت القرعات، رأى من بين فاضحات الظلام جسد أنثى، خطا باتجاهها، وحين بلغها ابتعدت. تبعها إلى حيث توقفت، ولما وصلها ابتعدت من جديد، ظلت تمشي وهو يمشي وراءها إلى أن توقفت، بلغها وأصبحا جسداً أمام جسد.

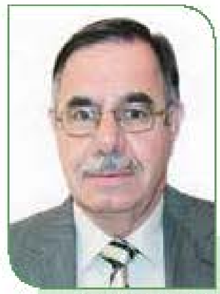
مدّ لها يده ليلمسها حتى يتأكد من كونها حقيقة لا رؤيا، ولم تكدْ يده تصل إليها حتى امتدت إليه أيادٍ من كل الجهات: يدان أغلقتا فمه بإحكام، ويديان تقبضان على يديه من الخلف حدّ الكسر، ويدان أخريان تضبطان إيقاع جسده الغاضب. ولقد كانت محاولات المقاومة منه جارية في كل النواحي ولكن من دون جدوى، أما هي، فقد مدّت يدها في هدوء إلى كل جيوبه، أخذت محفظة نقوده، استعملت ضوء هاتفها لمعرفة ما فيها. رأى أناملها وهي تأخذ أوراقاً مالية: ألف درهم، ما تبقّى من الشُهر، حاول أن يستبين وجهها. وضعت الأوراق المالية في صدرها ثم التفتت على عقبيها واختفت في الظلام. ولما غابت فكّوا سراحه، ومن فوره هرب، هرب حتى لا يحدث ما هو أمرّ.

دخل منزله، وأغلق الباب لاهثاً. استند إلى الجدار وهو يقول: الحمد لله.. الحمد لله. أحكم إغلاق الباب، وتوجه إلى سريره، ورقد متأملاً سقف الغرفة مستعيداً ما حدث. وما هي إلا لحظات حتى سرقه النوم من جديد، وغط في نوم عميق، وكأن ما حدث لا يؤرق.

في الصباح، بدأ ضجيج الأطفال يطرق أذنيه كالعادة، في كل مرة، توقظه أصواتهم المزعجة، وقبل أن يدخل دورة المياه، يخرج إليهم صارخاً ومولولاً. نهض بتثاقل. استغرب كيف أنه نام بملابسه، اتجه نحو الباب، فتحه، زعق في وجه الأطفال، فغادروا. تذكر أنه أوصد الباب بإحكام، لكنه موصد كما في كل يوم. تذكر ما حدث في الليلة الماضية، تحسس جيبه الخلفي لبنطاله، أخذ محفظة نقوده، تفحصها، وفكر..



نقد



د. سمر روحي الفيصل

قراءة في قصّة
(رؤيا)

قصّة (رؤيا) لمبارك أباعزي تبدو، أوّل الأمر، حكاية رجل عامل متعب نام بملابس عمله، ولكنّه سمع قرعاً متوالياً على باب بيته، وحين فتح الباب رأى امرأة أخذت تبتعد عنه قليلاً، فراح يتقدّم باتّجاهها حتّى تقابلا. وحين مدّ يده ليلمسها ليتأكّد من أنّها حقيقة أو منام، برز رجال قيّدوه، فأخذت المرأة محفظته، واستلّت منها نقوده، ثمّ غادرت مع الرّجال. ركض إلى بيته، وأغلق الباب وراءه بإحكام. استيقظ في الصّباح على أصوات الأولاد يتصايحون أمام بيته كعادتهم كلّ يوم. تذكّر ما حدث له في اللّيلة الماضية، فلم يسأل عمّا إذا كان ما جرى له حقيقة أو رؤيا، بل تفقّد محفظته؛ لأنّ ما بقي من راتبه أكثر أهمّيّة بالنّسبة إليه من المرأة.

السّطح الخارجيّ للقصّة على النّحو الذي قدّمته الحكاية خادع، غير مراد في حدود ما أرى، إذ إنّ القصّة ليست في المنام، بل هي في دلالة المنام على طبيعة الشّخصيّة وحالها في الواقع الظّاهر، وفي الباطن الخفيّ. ولعلّ الإشارات القابلة تُوضّح طبيعة ذلك كلّه.

قصّة (رؤيا) لمبارك أباعزي لطيفة، لا تُتعب المتلقّي في أثناء متابعتها؛ لأنّ لغتها مباشرة واضحة محدّدة، ولكنّ مغزاها غير محدّد يحتمل التّأويل: هل هو حُلم رآه الرجل وظنّ أنّه حقيقة؟ أو هو تعبير عن الحرمان من المرأة في واقعه؟ أو هو شرك أوقعته المرأة فيه؟ أو هو حكاية الرّجل العامل الوحيد الذي يتعب كثيراً في أثناء عمله نهاراً، فينام عندما يصل إلى بيته في ملابس عمله، ويستدعي في منامه المرأة؛ لأنّه في حاجة إليها؟ أو هو ذلك كلّه؟ ليس من المهمّ، في رأيي، التّشبُّث بتأويل واحد ليس غير؛ لأنّ نصّ القصّة يحتمل تأويلات عديدة، وخصوصاً تفسير المنام فيها. بيد أنّني أعتقد أنّ الشّيء الذي لا يختلف حوله أحد هو القدرة الحكائيّة لمبارك أباعزي؛ تلك القدرة التي جعلته ينتقي السّارد الممثّل بشخصيّة الرّجل، ويتركه يتوب عنه داخل الحكاية القصصيّة، ويسمح له بالتّعبير على نحو ماتع عن الوحدة التي يعانيها الرجل. قد يُقال هنا إنّ الاعتماد على هذا السّارد أسلوب استهلكه القاصّون العرب في حكاياتهم، وكانوا يهجرونه، ولكنّ هذه القصّة تدلّ، كما دلّت قصص أخرى على أنّه ليست هناك عناصر فنّيّة قديمة وأخرى حديثة في القصّة، بل هناك مهارة وموهبة في القصّ يتمكّن القاصّ بوساطتهما من توظيف العناصر الفنّيّة القديمة والجديدة على نحو ماتع.

قل الأمر نفسه بالنّسبة إلى اعتماد القاصّ على الحكاية؛ فهناك من يظنّ أنّها أسلوب قديم في القصّ، ولكنّ هذا الظّنّ غير سليم، ذلك أنّ الحكاية التي قدّمها مبارك أباعزي وغيره تدلّ على أنّ الحكاية مازالت قادرة على التّألّق، وشدّ المتلقّي إليها؛ لأنّها تستجيب لحاجاته الجماليّة.

ولا تختلف اللّغة الواضحة المباشرة عن هذا الأمر؛ فقد خلت في حكاية مبارك أباعزي من المجاز، وحرصت على التّصوير، وجمعت بوساطة التّخييل الحكائيّ بين المعقول واللامعقول، ووظّفت المنام في مغزى الحكاية، ولم تتنازل عن التّكثيف الذي يُقدّم من اللغة ما يحتاج إليه الحدث، من دون زيادة أو نقصان. يُضاف إلى ذلك اعتماده مبدأ الفقرات القصيرة في الانتقال بالحدث من مرحلة حكائيّة إلى أخرى، فهناك ستّ فقرات، نقلت الحدث ابتداءً من سماع الشّخصيّة القرع على باب بيتها، إلى الصّباح الذي يتكرّر في شكل العادة المتجسّدة في صياح الأطفال وعبثهم على باب منزل هذه الشّخصيّة. وما بين الفقرة الأولى والسّادسة قدّم القاصّ المنام والحكاية التي حدثت فيه.

ثمّ إنّ قصّة (رؤيا) يفضحها عنوانها، وهو عتبتها الرّئيسة؛ إذ إنّ القصّة هي سرد لمنام رأته الشّخصيّة، ولكنّها حوّلت المنام إلى تعبير عن حال الشّخصيّة المتلهّفة إلى المرأة، الحريصة في الوقت نفسه على النّقود التي تملكها؛ لأنّها تحتاج إليها في معاشها كلّ شهر؛ لذلك انتهت القصّة بقول السّارد: (أخذ محفظة نقوده، وتفحّصها، وفكّر...). بماذا فكّر؟ يوحي سياق القصّة بأنّه فكّر في النّقود نفسها؛ لأنّه يحتاج إليها أكثر من حاجته إلى المرأة، وبعد اطمئنانه إلى أنّها موجودة في محفظته راح يفكّر في المرأة حاجته الثّانية، ويرى في حدث اللّيلة الماضية أنّه مجرّد رؤيا يراها الإنسان في منامه، يلبّي من خلالها حاجته إلى المرأة، ويحرص في واقعه على النّقود التي تُبقي حياته مستمرّة.

منزل للإيجار



بسلام أبو شكير

تذكّرتكِ اليوم..

كان السمسار يقف خلفي وهو يتكلّم. قال كلاماً كثيراً عن الشقّة. إطلالتها ومساحتها وخدمات ما بعد التأجير. الحقيقة أنّني لم أكن أستمع إليه. لم أبالِ بكلّ ما قاله. وإذا أردتِ الدقّة فما من كلمةٍ علقت في ذهني. أبداً. كنتُ مشغولاً بكِ. مصادفة غريبة حقّاً. لم أتوقّعها أبداً. كانت تشبه الشقّة التي سكنّاها معاً في مشروع دمّر في دمشق قبل ثلاثين عاماً. شقّة من غرفتين وصالة، إضافةً إلى المطبخ والحمّام طبعاً. وهنالك الشرفة كذلك. التوزيع نفسه. لكن ليس هذا كلّ شيء. لو خرجتِ إلى الشرفة فستجدين أمامك جبلاً صغيراً. هو أجرد أيضاً، تماماً كذلك الجبل الذي يواجه شقّتنا القديمة. أمّا غرفة النوم، فتخيّلي أيّ مفاجأة كانت بانتظاري هناك! لم أصدّق عينيّ وهما تقعان على تلك اللوحة التي تركها المستأجر السابق على الجدار. المكان نفسه. حتّى إنّني قمت بقياس المسافة بين طرفها الأيمن والجدار. كانت (١٩٠) سم بالضبط. تذكرين أنّ خزانة الملابس في غرفتنا كان عرضها (١٨٠) سم، وأنّ اللوحة كانت إلى جانبها على بعد (١٠) سم. فاتني أن أخبرك أنّها لوحة لـ(موديلياني) أيضاً. لوحة مستنسخة بالطبع. المرأة ذات الفستان الأزرق على خلفيّة صفراء. وبالمقاس نفسه. الأغرب من ذلك أنّ النقوش على الإطار الخشبيّ هي نفسها التي كانت على إطار لوحتنا. كما أنّ الإطار كان مثلوماً من زاويته اليسرى السفلى..

في المطبخ ترك المستأجر السابق بعض الأواني. طناجر ومقالي وملاعق وبعض الكؤوس. صدّقيني. لا أكذب، ولا أبالغ.. هي أوانينا التي كنّا نستخدمها. لا أعني أنّها هي بالذات، لكنّها كانت تشبهها في كلّ شيء.. وتماماً.. وكما خطر في ذهنكِ الآن.. لقد سألت السمسار:

– من الذي كان يستأجر هذه الشقّة؟

– امرأة.. وأضاف: سوريّة..

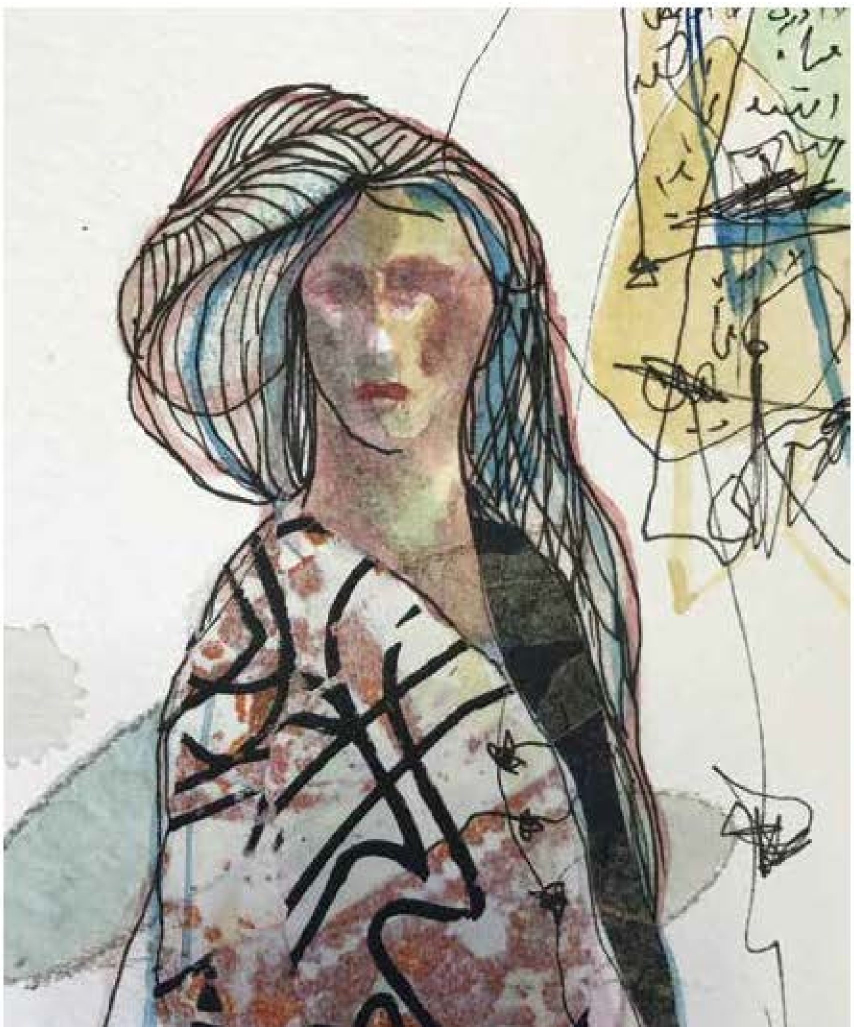
كنت متأكّداً من ذلك، لأنّني وجدت في إحدى خزائن المطبخ كيس عدس أخضر. هههههههه. المجدّرة. الطعام الوطنيّ السوريّ.. كم كنتِ تحبّينها وأكرهها!!..

– هل يمكنني معرفة اسمها؟ وصل بي الحال إلى هذه الدرجة. أن يتملّكني اعتقادٌ في أن تكون الساكنة السابقة هي أنتِ..! ولم أكتفِ بذلك فسألته أيضاً: كم عمرها؟ بيضاء؟ هنالك شامة على خدّها الأيمن؟ عيناها ضيّقتان وبرموش طويلة؟

كان الإحساس قويّاً بأنّها أنتِ. لم أستطع أن أقاوم. تخيّلي. ولكي أقطع الشكّ باليقين كان لا بدّ أن أسأله هذا السؤال الأخير.. يا إلهي.. لو تعرفين كم ضحك السمسار منّي.. الأغلب أنّه ظنّني مجنوناً وأنا أتمتم:

– هل كانت ميّتة؟

– لا يا سيّدي.. نحن لا نؤجّر منازل أشباح.



قصة جبلية



محمود الرحبي

يحكى أن رجلاً أفنى ماله في إكرام الناس، وكان كحاتم الطائي، لا يبخل على أحد بشيء ولا ينهر سائلاً. لكن الديون تكالبت عليه.. ولأنه رجل كريم ومعطاء، فقد وجد غضاضة وكرهاً في نفسه أن يتابعه الآخرون من أجل المال، بعد أن كانوا يسألونه وينشدون كرمه، فأصبح بسبب ذلك مكروهاً، مطارداً حتى من أهله. ومرضت زوجته دون أن يساعدها أحد.. وشعر بالجنون يقترب منه، فقرر أن ينهي حياته التي لا تستحق أن يقضيها بين أناس لا يحبون سوى أنفسهم، وينسون بسرعة كبيرة كلّ فضل.

شق طريقه إلى جبل عالٍ، وصعد متلهفاً للموت، غير مبالٍ بأي ارتطام أو ألم، فما لاقته نفسه من ضيم حفزها لاستقبال كل ما سيأتي بيسر ورحابة صدر. وفي اللحظة التي أغمض عينيه ليقذف بجسده في الفضاء، أمسكته من رقبته يد ملاك الموت، وقال له: ماذا تفعل أيها الغبي؟ فلم تحن ساعتك بعد، ستسقط من هذا الجبل ولكنك لن تموت، بل ستصبح عالة على عائلتك. هنا بكى الرجل بكاء اليائس حتى من الموت. فناوله الملاك، الذي يعلم بسيرته كاملة، حفنة من عشب يابس مطحون وقال له:

– خذ هذه الحفنة وانقط منها ذرة في إناء كل مريض وسيشفى بإذن الله.

أخذ الرجل الحفنة بين يديه، وحين وصل إلى بيته أفرغها في كراز وغطاها بنواة تمر. بدأ بزوجته وقال لها إنك ستشفين هذا اليوم. وحين دبّت الحياة في أوصالها، انتقل إلى جار له وشفاه. وتوالت عليه بعد ذلك وفود المرضى من كل مكان، وكل منهم يحمل في يده هدية أو مالاً، وكان الجميع يخرجون من عنده متشافين متعافين.

وذات يوم، بعد أن زادت أمواله، وكان يشق طريقه على ظهر حصانه إلى إحدى القرى، ليعالج شيخاً من أعيانها، تلقاه ملك الموت وأخبره بأنه سيقبض روحه في الحال.

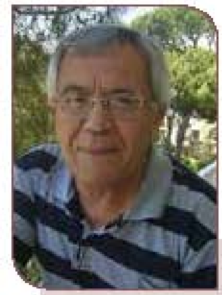
– لست مستعداً للموت الآن.. أود أن أستمتع بأموالي.. أمهلني عدة سنوات أرجوك.

– لقد حانت ساعتك قلت لك، ولا مفر هذه المرة من الموت.

وقبض روحه.



الحصان والرجل



تأليف: أنطونيو فِرِّيس *
ترجمة: رفعت عطفة

كان الحصان الجريح اللاهث قد وصل يبحث عن فضاء أخضر. سمع الرجلُ خطوات الحصان المشوشة. كان قد مضى عليه أيّامُ وهو يرمي الأسلحة، يتركها تسقط الواحد بعد الآخر على الأرض. لم يكن يعرف إلى أيّ مكان يتّجه، في مفترق الطرق ذاك، نصف المغطى بالرمل، في أرضٍ مقفرة وبلا أشجار. كانت تؤلمه ساقه اليسرى، المتورّمة والتي تعلوها خثرات دم سوداء. كان صدغاه ينبضان. ربّما، هناك في البعيد، حيث كان يرتعش الهواء مرتجفاً، كانت السهول الخضراء الفسيحة، التي تتيه فيها أرواح الرجال النبيلة، كان يشعر بنفسه ضائعاً. فكّر بالحصان، الذي كان ينخر على بعد مسافة قصيرة منه. أحزنته أكثر معرفته أنّه كان حصاناً عدوّاً.

بدا أنّ الشمس كانت عالية في ذلك المساء، كما لو أنّها لن تظلم في الحياة أبداً. سمع نخير الحصان وراءه يستلقي بجانب صخرة بيضاء صغيرة كانت تطلع من الرمل. لا بدّ أنّ الحصان كان يعرف، حتى ولو كان كما لو في حلم، ما إذا كانت المروجُ الفسيحة تبدأ قريباً، أو ربّما تكون قرى حقيقيّة مليئة بالنساء، بالأطفال والماشية. كان يتذكّر القرى الكبيرة بنسائها اللواتي يقفزن فوق النيران، الأسيجة الترابية الرطبة والينابيع وبوابة بيت الأم في آخر مدينة كان فيها طفلاً.

زاد من الحرارة والتعب ما جعله يمضي حابياً، حتى أدخل رأسه تحت جسم الحصان الضخم. بقي هناك، ملتصقاً بالعرق البارد، مُصغياً إلى خفق قلب الحيوان. ربّما كان الحصان وهو بلا سرج ولا مالك يشعر بمجد الأراضي الخضراء وخرير الجداول. لكنّها كانت بالنسبة إلى الرجل أرياقاً تُخيف، لأنّها لا تطلع مثل الواحات وسهول الأرض، حيث كانت توجد قرى وأبراج. كان الرجل يُغمض عينيه في رطوبة عرق الحصان، ويخاف أن يرى أشباح الموتى. وإذا ما انتظر قليلاً مرّت داخل عينيه وجوهُ رجالٍ ونساء مجهولين.

كما في المدن، كانت وجوه ناسٍ أحياء يمرّون عبوراً في حياة تكاد لا تنتهي.

هكذا كان يريدُ أن ينتظر بينما الحصان ينخر. فقط كان يشعر ببعض الصعوبة في صدره، باختناق بسيط. كان يدغدغ جسد الحيوان بأنامله. كان يعرف أنّ نبض قلب الحصان كنبضِ كلّ ما كان موجوداً، كنبض العالم كلّه. هكذا مرّ وقت طويل. وبالتأكيد كان الحصان يشعر بيده الناعمة وبالحياة كلّها. كلاهما كان في تلك الهدنة. العيون مغمضة في شبه الظلمة، بينما الرجل بقي يرى الوجوه تمرّ. كانت أحياناً وجوه أطفال تهرب حتى تتلاشى في وجوه أخرى. ومن جديد الهدوء، رطوبة رحيل ناس مثله، كائنات بشرية، لا شكّ كانوا يذهبون باحثين عن أراضٍ أخرى فيها غابات وأنهار أو بحار مضطربة.

لا بدّ أن ذلك الانتظار بجانب جسد الحصان، كان سيطول في الفجوة في ظلّ الصحراء. ربّما تأتي بعدها عتمة براقة، انفجار نور ورغبة. والحصان والرجل في الفضاء المطلق حيث كانا دائماً.



* أنطونيو فِرِّس روائي وقاص وشاعر إسباني (مدريد ١٩٢٤- ...) ينتمي إلى جيل الخمسينيات الإسباني هاجر إلى المكسيك عام (١٩٦٤) ثمّ إلى الولايات المتحدة، من أعماله الروائية: (المعول ١٩٥٩)، (المهزومون ١٩٦٠) التي منعت من الصدور في إسبانيا وقتذاك، (وقائع حب صانع عطور وأرض الزيتون ٢٠٠٤)، ومن القصص (الجواد والرجل) وقصص أخرى (٢٠٠٨)، حاز عدداً كبيراً من الجوائز الأدبية.

خاض تجربة فريدة لا مثيل لها

مصطفى المنفلوطي

وفرادته في الترجمة



د. عبدالعزيز المقالح

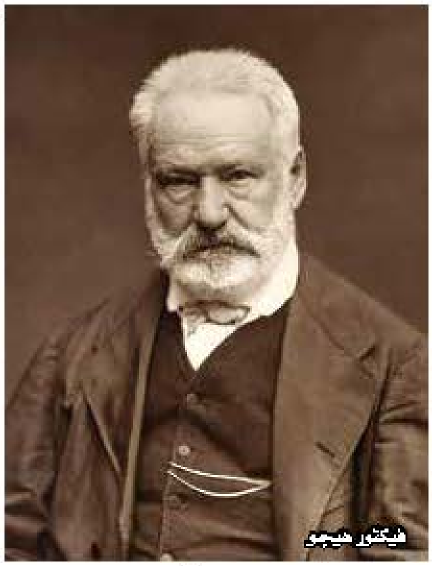
من الثابت أن المنفلوطي، باعترافه، لا يعرف اللغة الفرنسية، وأن ما ترجمه من الروائع المكتوبة بهذه اللغة، لم يكن إلا عن طريق السماع لما قرأه أصحابه الذين يجيدون لغة فولتير وفيكتور هيجو، حيث كان يسمع الرواية أو يقرأ ملخصاً لها، فيعيد كتابتها بلغته العربية، فتبدو للقارئ وكأنها ترجمة دقيقة وأمينة عن النص الفرنسي. وقد نقل إلى اللغة العربية، بهذه الطريقة، أربع روايات من روائع الإبداع الفرنسي الرومانسي، وهذه الروايات هي: (الفضيلة، وماجدولين، وفي سبيل التاج، والشاعر). ولقيت عند ظهورها حظوةً واسعة في أوساط الشباب، ومازال تحظى بالاهتمام نفسه وإن على محيط أقل. وقد تمكن المنفلوطي من تمثل روح تلك الأعمال، واستوعب مناخاتها إلى درجة جعلت من قُرائها في لغتها الأصلية يشهدون أنها تقترب من الأصل، وقد تتفوق عليها أحياناً في وصف الطبيعة.



لم يكن يعرف اللغة الفرنسية وترجم روائع من الأدب الروائي



ألفونس كار



فيكتور هيجو



فولتير

وقبل التوسع في الحديث عن هذه التجربة الفريدة، أود أن ألفت انتباه القارئ إلى حقيقة جديرة بالتأمل، وهي تقاعس المئات، وربما الآلاف من الذين يجيدون اللغة الفرنسية، عن الإقبال على الترجمة، وذلك لسبب أساسي ووحيد، وهو أنهم لا يجيدون لغتهم العربية، ويعجزون عن نقل أي إبداع أجنبي إلى العربية. وهذا ما يجعل من الجهد الذي بذله المنفلوطي شيئاً جديراً بالإعجاب والتقدير، وقد ساعدته لغته العربية وتمرسه في الاطلاع على آدابها وفنونها، وارتقى بملكته الإبداعية إلى هذا الحد الذي جعله يتمثل أسلوب الأعمال التي تصدى لترجمتها وعمل على تقريبها من مشاعر القراء وعواطفهم، وهو ما لم تحظ به ترجمات مماثلة قام بها مترجمون، ليس لهم لغة المنفلوطي ولا أسلوبه البديع.

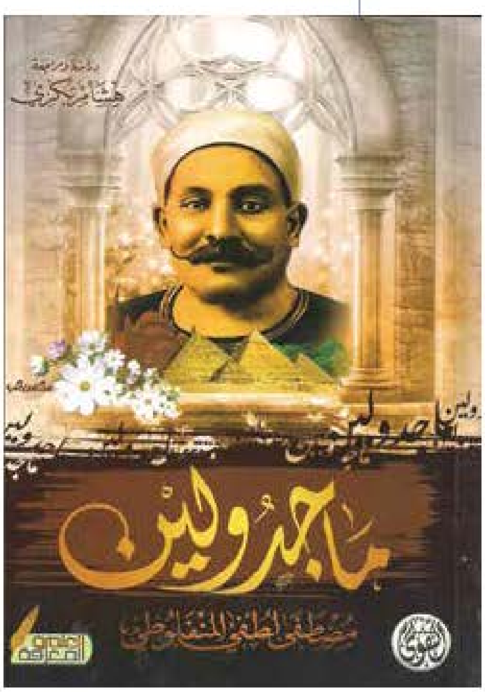
وفي البدء سأقف، مؤقتاً، عند رواية (ماجدولين)؛ وهي واحدة من أهم ما ترجم المنفلوطي انطلاقاً مما تركته في وجدان آلاف القراء من تأثير عاطفي مقترن بالشغف والشجن. وقد كنت واحداً من قرائها المسحورين والمنبهرين بأحداثها، وما تَعرّض له أبطالها من عذاب الصد والهجران، ومن لوعة الحنين والفراق. وقد قامت الرواية إلى حد ما منذ بدايتها وحتى نهايتها على نظام الرسائل المتبادلة بين بطلي الرواية وهما: (ماجدولين) و(إستيفن). واعتماد هذا العمل الفني على نظام الرسائل، قد زاد من شغف القراء الشبان، الذين حاول بعضهم نسخ بعض رسائلها وإرسالها إلى من يحبونه أو من يتخيلونه، فقد كانت هذه الرسائل تعبيراً شجياً عن مشاعر الشباب الفوارة وعواطفهم الملتهبة.

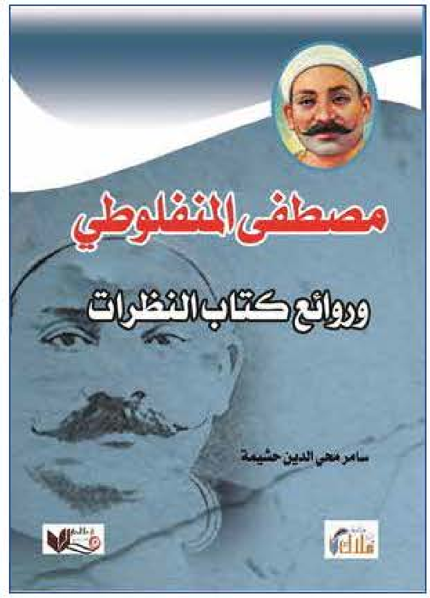
وهذا نموذج من رسالة بعث بها إستيفن إلى ماجدولين: (بالأمس كنا، وكان يجمعنا بيت واحد، لا يكدر صفاءنا فيه مكدِّر. واليوم نحن وبيني وبينك خمسون فرسخاً، لا تمس يدي يدك، ولا تعبث أناملي بشعرك، ولا أستنشق عبير أنفاسك، ولا يرن صوتك العذب في جوانب قلبي، ولا تضيء ابتساماتك الجميلة ظلمات نفسي، ولا تلتقي أنظارنا في مكان واحد، ولا تمتزج أنفاسنا في جو واحد.. فلا السماء صافية كعهدي بها، ولا الجو باسم طلق كما أعرفه، ولا الماء صاف عذب، ولا الهواء رقراق عليل، ولا الروض متفتح عن أزهاره، ولا الزهر متنفس عن عبيره.. كأنما كنتِ سر الجمال الكامن في الأشياء، فلما خلّت منك أقفرت واقشعرت ونبت عنها العيون والأنظار).

لقد نجح المنفلوطي في اختيار اللغة القريبة من لغة الأصل الفرنسي، وجاءت مفرداته رقيقة عذبة باستثناء كلمات قليلة، منها (اقشعرّت)، هذه المفردة ذات الصدى العالي والنطق الصعب. وموقفه من لغة النص علامة الإحساس بالفارق بين الكتابة الجزلة القاموسية والكتابة بأسلوب يخلو من التصنع، يحاول أن يكون سهلاً وحديثاً وبعيداً عن السائد في المقالات والأبحاث، إنها هنا لغة تختلف تماماً عن لغة المنفلوطي نفسه في النظرات والعبرات، لغة منفتحة تتفق مع الأسلوب الروائي وسياقاته.

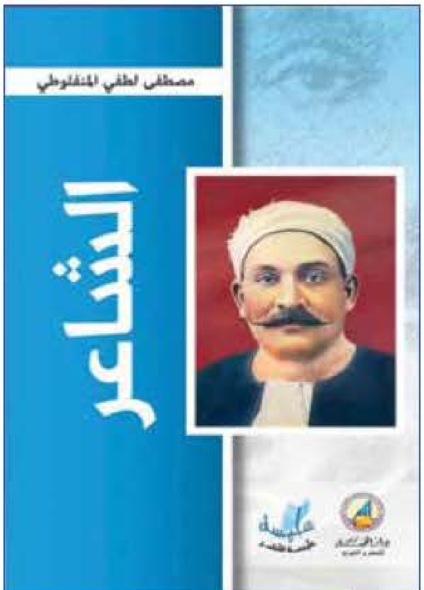
وهنا نموذج من رسائل ماجدولين إلى إستيفن تصف فيها

وسط تقاعس المترجمين الآن نتلمس الجهد الذي بذله المنفلوطي في تمثله لروح النص









من أعماله الأدبية

معاناتها مع الطبيعة الغاضبة والمتقلبة: (لقد كابدت بالأمس ليلةً ليلاء، فلم ينحدر كوكب الشمس إلى مغربها حتى سمعت صوت العاصفة يهدر في كل مكان، رأيت آفاق السماء قد أربدت واقشعرّت، ثم ارفضت عن غيوثها المنهلة فذكرت أنك لاتزال على الطريق، وأنك تقاسي في تلك الساعة من عثرات الطريق وعقباته وقفقفة البرد ورعشته).

سيلاحظ القارئ أن الترجمة لا تخلو من المفردات وأحياناً من العبارات، التي لا يمكن أن يكون لها مكان في أسلوب الكتابة الفرنسية، ولكنها تمكنت إلى حد ما من أن تقترب من الأصل، وأن تتحرر من أسلوب تعبيرنا العربي المفتوح على المجازات والبلاغة اللفظية، ونجحت في نقل التجربة العاطفية بلغة تقترب من الهدف الذي توخّاه كاتب الرواية الفرنسية (ألفونس كار). وفي رواية (الشاعر) وهي واحدة من الروايات الفرنسية التي سعى المنفلوطي إلى ترجمتها بطريقته المشار إليها، ولغتها، ولا شك، تختلف عن لغة بقية الروايات؛ فبطلها شاعر ولغته لا بد أن تكون صدى لشاعرية بطلها، وأن يجهد المترجم نفسه لتكون لغته قريبة من مناخها الشعري، وقد كان ذلك متحققاً إلى حد ما. وهذا ما قد يفصح عنه هذا المقطع الحواري الذي يدور بين الشاعر (سيرانو دوبرجراك) ومبارزه في الدقائق التي تسبق المعركة:

(إنني أرمي بهدوء قبعتي/ وأخلع عن منكبي ردائي/ ثم أجرد من غمده سيفي/ ثم أتقدم نحوك رشيقاً كسيلادون/ وشجاعاً كاسيكاريوس/ ولا بد أني في المقطع الأخير أصيب/وكان جديراً بك أن تضن بنفسك على الموت/ إن الموت لا بد آت إليك/ لا أدري أين أضع ذباب سيفي من جسمك/ أفي جنبك تحت ثديك؟/ أم في قلبك تحت وسامك؟/ وعلى كل حال في المقطع الأخير أصيب/ ترسك يرن تحت ضربات سيفي/ ذباب سيفي يلتهب التهاباً/ قلبك يخفق من الرعب والخوف/ فرائصك ترتعد وتضطرب/ فلا بد أني في المقطع الأخير أصيب).

من المؤكد أن سرد المنفلوطي في ترجماته أكثر سلاسة وانسياباً من ترجمته للشعر، فهو لا يتوقف عند حرفية المعنى، بل ينطلق في اختيار الصيغة التي يجدها قادرة على التعبير المطلوب، وهذا نموذج من ذلك السرد:

(وهنا سمع حفيف ثوب مقبل فخفق قلبه خفقاناً شديداً، ثم فتح الباب ودخلت «ردكسان» وراء وصيفتها، وهي تخطو في مشيها تلك الخطوة البديعة التي عُرفت بها، وافتتن الناس بها من أجلها، وقد أسبلت قناعها على وجهها).

إنها تجربة فريدة حقاً وجديرة بأن تدرس وتدرّس.. كاتب عربي لا يعرف اللغة الفرنسية، يقوم بترجمة أربع روايات من أهم ما أبدعته المرحلة الرومانسية في فرنسا، وهو ما عجز عن القيام به العشرات ممن درسوا هذه اللغة وأجادوا كتابتها وقراءتها، لسبب واحد ووحيد هو أن لغتهم العربية ليست في المستوى الذي يؤهلهم للترجمة، واستيعاب الرؤى الفنية في تلك الروايات وأمثالها. ومهما قيل عن ترجمة المنفلوطي لتلك الأعمال الأدبية، فقد ملأت فراغاً في سجل الترجمة، وشدت إليها وجدان جمهور واسع من أبناء الوطن العربي وألهبت خياله. وكانت في وقت من الأوقات حديث الساحة الأدبية ومصدر اهتمامها.

نجح في اختيار اللغة القريبة من لغة الأصل الفرنسي مع امتلاكه الأسلوب البديع

لم يتوقف عند حرفية المعنى بل انطلق في اختيار الصيغة القادرة على التعبير المطلوب

المظهر دون الجوهر والشكل لا المضمون



أحمد الرفاعي

درجت العادة، أن يتم تسليط الضوء على ما له علاقة بالتفاهات، وذلك، انسجاماً مع ما يمليه (المشهد) الذي يعني فيما يعني الاهتمام بالمظهر دون الجوهر، والشكل دون المضمون: وتلك هي الحقيقة الواقعية التي تمليها (ثقافة الاستهلاك). تلك الثقافة التي فعلت فعلها الضاري والمشين، في عملية تدمير وتشويه الطبيعة أولاً، والإنسان ثانياً، والحديث يطول في قراءة صيرورة التنميط التي لا تتوقف، ابتداء من الأكل واللباس والسلوك وحتى تسريحة الشعر، ويكفي أن نلقي نظرة عابرة وسريعة، على قطبي الرحى اللذين يساهمان في عملية التنميط تلك: وهما (الإعلان)، و(الإعلام)، ولو تعرّفنا إلى حجم المليارات والأرقام الفلكية التي تُصرف في هذا الاتجاه، لأدركنا تلك الصدمة، في الوقت الذي نجد فيه أن نصف سكان الكرة الأرضية تقريباً، يعيشون تحت خط الفقر المدقع، إن لم نقل، إن معظم سكان هذا الكوكب ينتابهم الرعب والقلق من كارثة التلوث، التي جعلت الكرة الأرضية بأسرها، (على شفير الغرغرة)، ومن كوارث (العمل المأجور)، و(الأتمتة) التي تقذف كل يوم الآلاف المؤلفة في عالم البطالة والتشرد والعوز.. ويحقّ لنا أن نطرح هذا السؤال على فيكتور هيجو: أي محل من الإعراب، يمكن أن يأخذه كتاب (البؤساء)، في ظل هذا الخراب المطبق والعميم..؟!

وعليه، وعودٌ على بدء.. ما هو المحل من الإعراب، الذي تحتله (الثقافة) في ظل هذا المشهد.. وعلى من تسلّط كشّافات الإعلام أضواءها كلّ لحظة وكل يوم..؟!

وفي هذا الصدد، أعتقد أنه تكفي الإشارة، إلى مثل هذه الحادثة التي يمكنها أن تلخّص الحكاية.. قبل عشرين عاماً تقريباً، كنت في زيارة إلى المعرض العالمي للكتاب في القاهرة، حيث تعرّفت أرقام المبيعات من الكتب، على اختلاف أصنافها السياسية والأدبية والعلمية والتراثية والخرافية، لكي أكتشف هذا الرقم: لقد بلغت نسبة مبيعات مجموعة شعرية لمحمود درويش ثلاثمئة نسخة فقط، ولقد كان رقم مبيعات كتب السحر والشعوذة فلكياً، بالمقارنة مع بقية الكتب العلمية والأدبية والفنية وما شابهها من العناوين، التي ترتقي إلى مصاف شاعر بوزن محمود درويش.!

أما كيف يكون عليه واقع حال (الثقافة) في هذه الأيام، فإنني أعتقد، أن مقولة (ضحك كالبكاء)، كفيلة وحدها بتلخيص المشهد، وأن أغنية واحدة من الأغاني الشائقة والرائجة حالياً، كفيلة وحدها أيضاً، بأن تجعلنا نتذكر كلمات الشاعر المصري الراحل أحمد فؤاد نجم: شوف العجب يا رجب، واعجب من الحكايات.. بلد المظالم بكا نزلت دموعو دانات. ولا ندري كيف يمكن أن يكون طعم الدموع هذه المرة، وهي تتذرف على واقع حال مثل تلك (الثقافة) التي لا تسمع في مستنقعاتها سوى طنين الذباب، ونعيق الغراب.

إذاً، في ظل هذا المناخ، أين محلك من الإعراب، يا إدواردو غاليانو، ويا هنري ميلر، ويا دوستويفسكي، ويا تولستوي، ويا فريدريك نيتشه، ويا أوكتافيو باث، ويا ألبير قصيري، ويا عبدالرحمن منيف، ويا كريشنا مورتي:

(أنت تعرف، وأنا لا أعرف، ولهذا أتعبّد لك، أنشئ مذهباً، أقتفيك معلّماً، أتبعك لأنك تعطيني ما أريد أن أعرف، تعطيني يقيناً سلوكياً سوف أحصل منه على نتيجة، على النجاح والنتيجة. النجاح هو المعلوم، وهو ما يستوجب وجود مرجعية – سلطة الخبراء، مرجعية، المعلم، التراتبية، العارف والآخر الذي لا يعرف – والعارف يجب أن يضمن لي النجاح، النجاح في مسعاي، في التغيير، بحيث أكون سعيداً ويكون لي ما أريد. أليس ذلك عند أكثرنا هو الدافع إلى التغيير؟ لرصد من فضلك تفكيرك، وسوف ترى سبل حياتك وسلوكك. حين تنظر في الأمر، هل ذاك هو التغيير؟ هو أمر يحدث من المعلوم إلى المجهول، فتنعدم فيه المرجعية، وقد يكون فيه إخفاق ذريع، إنما إذا أكد لك أنك سوف تصل. سوف تنجح، سوف تكون سعيداً، سوف تنال الحياة الأبدية، عندئذٍ لا توجد أي مشكلة، تراك عندئذٍ تتبّع مسار العمل المعلوم جيداً، وهو بقاؤك أنت في مركز الأشياء).

كم يبدو هذا الكلام، أشبه ما يكون بالهذيان والخزعبلات، في ظل تلك (المرجعيات) الصانعة لكل هذا الخراب، والتي تتحكّم ببروتسيس – آلية هذا العالم، ابتداء من توقيت (الساعة).. ساعة إقلاع الطائرات، وساعة إقلاع خفقات الرعب في القلوب: وانتهاء بساعات الصفر في إطلاق رصاص الحروب..؟!!!

إذاً، لكم تبدو الحالة كارثية أكثر مما ينبغي، إلى الدرجة التي لا يتم فيها تسليط الأضواء على مثل تلك الأسماء آنفة الذكر: في الوقت الذي لا تصدح فيه، في عموم الساحات والمنابر والأقنية سوى الموسيقا الـ(الوضيعة)، وسوى الأصوات التي لها علاقة بالجعجعة والبعبعة وتشويه (الذوق العام). والويل كل الويل لمن يغرّد خارج هذا السّرب.. عليه، أن يتعرّض للعزل والنبذ والإقصاء، وفي أسوأ الحالات، لا بد له من أن يبقى قابعاً في الظل.. الظل الذي يجلبه له ذلك (النور المظلم)، وذلك الضوء الأسود، وذلك الذي (ما تحت الورق)، وذلك الذي يمكن أن يقال أو لا يقال..؟!

إن هذا الكلام، لا يعني بأي حال من الأحوال التنظير لليأس والإحباط، أو التبرير لرفع الرايات البيضاء في وجه جيوش هذا العالم البربري، بقدر ما هو توصيف لواقع حال (الأمـوال المبقورة) لهذا الواقع كما يسميها (وولت ويتمان).. ذلك الواقع الذي قاد (مايولوفسكي) صاحب (غيمة في بنطلون) إلى الانتحار، والذي قاد (فريدريك نيتشه) إلى الجنون، والذي قاد كاتب هذا المقال، إلى مثل هذه الطهقة؟!

مليارات وأرقام فلكية تصرف ضمن نمطية لثقافة الاستهلاك تطال الإنسان والطبيعة

أحد أعمدة الصحافة العربية

سعيد فريحة

مدرسة صحافية لبنانية





عبد الرحمن مظهر

يُعدُّ سعيد فريحة (١٩١٢ - ١٩٧٨) من الرعيل الصحافي الأول، وصاحب مدرسة مميزة ورائداً من رواد صحافة الاستقلال، رهن حياته وقلمه في خدمة القضايا الوطنية والكلمة المسؤولة. ينتمي الصحافي الراحل سعيد فريحة إلى عائلة آل فريحة، والتي تعود بالأصل إلى الغساسنة الموزعين على بلاد الشام. هو سعيد أمين فريحة، وُلِدَ في بيروت عام (١٩١٢)، وانتقل باكراً إلى حماة، مسقط رأس والدته، بسبب انتشار المجاعة في بيروت في بدايات القرن الماضي، حيث حملت الأم أولادها، وانطلقت سيراً من برج حمود، وانتهى المشوار بوفاتها، وهكذا فقدَ سعيد فريحة والدته وشقيقه الأصغر، ووجد نفسه مسؤولاً عن إعالة نفسه وشقيقتيه الطفلتين وهو في العاشرة من عمره.

وفي سيرته التي كتبها في مجلة (الصيّاد) يحكي سعيد فريحه واقعية نشأته، بين الأمس واليوم. حيث يقول: (عرفت أنّ والدي كان موظفاً في سكة الحديد، ينتقل من محطة إلى محطة. وأثناء وجوده في محطة الشام، تزوّج فتاة شامية ورزق منها ثلاثة ذكور). ويتلمّس سعيد فريحه مشواره الطويل مع العصامية والنجاح، فيتوقّف عند هجرة الوالد إلى البرازيل، فيكتب من الذاكرة: (... كنا لا نزال أطفالاً صغاراً، عندما تركنا في بيروت وهاجر إلى البرازيل على أمل أن يحالفه النجاح هناك، ويرسل في استدعاء الأسرة كلها. وحال دون تحقيق الأمل قيام الحرب وإغلاق البحر...). وسرعان ما وجد نفسه يعمل في النهار ليتعلّم في الليل، معتمداً على نفسه. والأمر لم يكن سهلاً، والحروف الأبجدية هي كل ما بقي في ذاكرته من أيام المدرسة، التي غادرها عند اندلاع الحرب وإغلاق المدارس.

وغالباً ما كان سعيد فريحة الفتى يختار مكانه للقراءة تحت قنديل (اللوكس) في الشارع الذي يمتد من أول سوق النجارين إلى بيته في الأشرفية، ولا يفهم ما يقرأ. خرج سعيد فريحة من ويلات الحرب صبياً يتيماً بلا أبوين، ونحيلاً هزيلاً بلا عافية، وأكثر من ذلك أمياً جاهلاً بلا علم، كما يؤكد في سيرته التي كتبها تحت عنوان (جعبة الصيّاد) ونُشرتْ على حلقات متسلسلة في مجلة الصيّاد.

دخل باكراً معترك الكتابة بعد كدّه اليومي في القراءة، فقد وصل سعيد فريحه إلى حلب عام (١٩٢٨) ليعمل في صالون حلاقة افتتحه المرحوم توفيق عسال للسيدات في شارع التلل، وكان فريحة شاباً في الثالثة والعشرين من عمره بهي الطلعة ذا عينين خضراوين. وفي حلب دخل معترك الصحافة في جريدة (الراصد) لصاحبها الشاعر والأديب ورئيس المجمع العلمي وديع عقل. فقد نبغ الطفل وشبّ سريعاً ليحتل في مقالاته الصفحة الأولى في (الراصد)، لقاء مرتب شهري قدره ليرتان عثمانيتان. وسرعان ما أثار انتباه شكري كنيدر صاحب جريدة (التقدّم) الحلبية ففتح له قلبه ودعاه لأن يكون محرّراً فيها.

بعد التحاق سعيد فريحة بالجريدة الحلبية وحماسته للكتلة الوطنية وللزعيمين إبراهيم هنانو وسعدالله الجابري، قدّر له في هذه الفترة أن يشهد تحولات كثيرة على صعيد العمل الوطني ضد الانتداب... نجاح سعيد فريحة في العمل الصحافي قرّبه من جريدة (الحديث) التي كان يصدرها إلياس حرفوش حيث حصل لقاؤه الأول برياض الصلح. وقد جرّ هذا اللقاء وراءه تلك الصداقة المتينة، وذلك التعاون الطويل المثمر بين الرجلين، إلى أن صدرت (الصيّاد عام ١٩٤٣)، ولم يسلم فريحة من الاعتقال بسبب مواقفه الوطنية من الانتداب الفرنسي، حيث أُعتقل في الفترة الواقعة بين (١٩٤٦ و١٩٤٧)، وكانت (الصيّاد) تشق طريقها من غرفة صغيرة في بناية الصمدي في بيروت، وكانت بمطبوعاتها المختلفة ركناً قوياً في مشهد صحافي لبناني كانت بيروت تتميز به، وقد تمّ بناء (دار الصياد) في الحازمية عام (١٩٥٤) التي أصبحت علماً يُستدلُ بها، وتتالت الإصدارات لتبصر النور مجلة (الشبكة عام ١٩٥٦)، وجريدة (الأنوار عام ١٩٥٩)، و(فيروز)، و(الفارس)، و(الدفاع العربي)، و(سحر)، و(الإداري).

كان سعيد فريحة مدرسة في الصحافة ، وداره كما مطبوعاته كانت مساحة لكبار الكُتّاب، من مارون عبود إلى سعيد عقل والأخطل الصغير، كما نزار قباني وتوفيق يوسف عواد، وعمر أبوريشة وبدوي الجبل. وفي تفسير ذكره أحد محرري (الأنوار) أن العمل في (دار الصيّاد) بحد ذاته مدرسة بل جامعة، حيث يمارس المحررون والمعلقون والمراسلون مهنة البحث عن المتاعب لسنوات طويلة قبل المباشرة بسكب أفكارهم على الورق. ولكن إمبراطورية سعيد فريحة الإعلامية توقفت عن التنفس عام (٢٠١٨)، عبر إغلاق الصحف والمجلات التي تصدر عنها، وعلى رأسها مجلة (الصيّاد) الشهيرة... وكان الصحافي اللبناني سعيد فريحة قد دوّن حصيلة رحلاته في عدة مدن وعواصم عربية وأجنبية، والتي نُشرت في يومياته في مجلة (الصيّاد) على مدى عشر سنوات. ثمّ بعد ذلك نُشرت في كتاب تحت عنوان (جُعبة الصّياد) الصادر عن دار المعارف عام (١٩٥٢)، أي قبل (٦٥) عاماً.



بيروت في الخمسينيات



بدوي الجبل



إبراهيم المازني



عمر أبوريشة



محمد التابعي

سعيد فريحة الصحافي الظريف وصاحب النكهة الخاصة والأسلوب المميز في الكتابة، كان مدرسة خاصة بصاحبها، من سماتها خلق الضحك حتى من المؤلم، والسخرية التي تمس برفق فلا تجرح أو تكسر عظماً، وقدرة مميزة على التركيز على تفاصيل الحياة أحياناً لينقلنا منها إلى أسسها ومبادئها الكبيرة، حيث كان سعيد فريحة يقول (الحياة طريقة)؛ في تفسير طباع البشر وسلوكهم. وكان قد عُرِفَ عنه قدرته المميزة على خلق متعة فنية فريدة، وعلى جعل الحياة أجمل حتى في حالات عبوسها، إضافة إلى كونه عصامياً انطلق من ضيق ذات اليد فأنشأ إمبراطورية صحافية كبيرة.

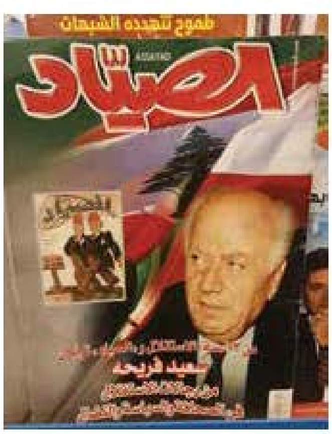
عانى شظف العيش قبل أن يتربع على عرش (دار الصياد) الشهيرة

يُعدُّ سعيد فريحة من الكُتّاب العرب الساخرين، إلى جانب محمد التابعي ، وأحمد شاكر الكرمي، وإبراهيم المازني، وعمر فاخوري، وسعيد تقي الدين.

أصبحت (الصياد) بمطبوعاتها المختلفة ركناً قوياً في المشهد الصحافي اللبناني والعربي

وقد كان سعيد فريحة مؤسس دار الصيّاد ورئيس تحرير الأنوار من أبرز صحافيي لبنان في العصر الذهبي للصحافة اللبنانية، وله عدد من المؤلفات (جعبة الصياد، رحلات لندن، إلى جانب مقالاته التي لم ينقطع عن كتابتها).

وبينما كان سعيد فريحة في دمشق يلاحق أحدث المستجدات الصحافية والسياسية أُصيب بذبحة قلبية نُقل على إثرها إلى مستشفى (المواساة)، حيث فارق الحياة ونُقل جثمانه إلى بيروت.



توأمة بناء الإنسان والثقافة



مصطفى محرم

يأتي هذا الاصطلاح الدرامي (التطهير Catharsis) كترجمة للكلمة اليونانية (Kathaisein) وهي تعني أن ينظف ويطهر، وقد استخدم أرسطو هذه الكلمة في وصفه لتأثير التراجيديا في المشاهد، ذلك أنها تقوم بتطهير عواطفه.

ويرى همفري هوز في كتابه (Aristotl'spoetics) أن أرسطو يصف عاطفة الشفقة والخوف بشكل خاص وغريب كعاطفتين تختص بهما التراجيديا، وهو تقريباً يستخدمهما دائماً مرتبطتين ببعضهما بعضاً كزوجين، ومن المحتمل أن يكون ارتباط الاثنين هذا تقليدياً، ونحن نجده في كتاب جورجياس (Helen ae ecomium)

والخلاصة عند أرسطو في رأي هوز، (أن تبدو معاناة البطل وكأنها معاناتنا نحن، وأن نشفق على الآخرين الذين هم في ظروف نخاف أن تكون ظروفنا، ولذلك فإن الشفقة كما يتناولها أرسطو، ليست عاطفة إيثار نزيهة، ويمكن في رأيه ألا تكون هناك شفقة، حيث لا يكون هناك أيضاً خوف، وكل من الخوف والشفقة مشتقان من غريزة المصلحة الشخصية، وتنبع الشفقة من الإحساس باحتمال حدوث معاناة مشابهة لأنفسنا، ولذلك يجب أن تكون دواعي الشفقة شبيهة بدواعي أنفسنا) فهنا كما يرى هوز، هو الأساس في إمكانية التعاطف مع شخص آخر، والتعاطف في رأيه، أن يكون بالشفقة وبالفرح، فعندما يكون الأشخاص الطيبون في خير وهناء، نحن نفرح معهم، وعندما يعانون أو نتوقع معاناتهم، فنحن نشاطر آلامهم ومخاوفهم، وهذه هي الشفقة، وإذا لم يكن لدينا الميل للخوف على أنفسنا، فلا نستطيع أن نخاف على الآخرين. ولذلك؛ فإنه يرى أن الناس المندفعين وأصحاب الجرأة يعجزون عن الشفقة. وعلى الجانب الآخر، إذا كنا نحن أنفسنا نقاسي بفظاعة وليس لدينا أسوأ ما نعانيه أو نخاف منه، فنحن أيضاً نميل إلى عدم قدرتنا على الشفقة، لأننا نكون مستغرقين في خوف ولا نستطيع أن نشارك الآخرين بأكثر منه، ثم يقول هوز: (ومن الناحية المثالية ووفقاً للعدالة، يجب أن يكون مجالي الخير والشر واللذة والألم في توائم، بحيث يكون الخير ساراً والشر مؤلماً).

أما الشاعر والناقد الألماني ليسنج؛ فإنه يرى في كتابه الشهير (الدرماتورجي الهامبورجي) (١٧٦٩) من خلال إثارة الخوف في نفوسنا، قد تحل بنا كارثة أيضاً، فتصبح أكثر حدة، وبالتالي أكثر استجابة لآلام زملائنا من بني البشر، وهذا واضح، ولكن يبدو أن هناك التواء في كلمات أرسطو.

وإذا ما واصلنا عرض التعريفات والتفسيرات المختلفة لكلمة التطهير، فإننا سوف نجد في قاموس (Concise Dictionary of Literary terms) تفسيراً لكلمة (التطهير أو الكاثارسيز) على أنها تشير إلى أي تنفيس يؤدي إلى تجديد أخلاقي أو روحي بالتخلص من التوتر والقلق، والفكرة الأولية أن أي جمهور تجيش نفسه بعواطف ليست سليمة من الشفقة، ويأتي الخوف لمشاهدة مسرحية تتناول حدثاً مقنعاً قد يكون ضاراً لو حدث في الحياة الواقعية، فيشارك الجمهور عاطفياً في الحدث الدرامي ويخرج نظيفاً من الناحية السيكولوجية، ومتطهراً من المشاعر والأحاسيس الضارة. ولم يوافق نقاد الأدب أبداً إذا ما كانت الكاثارسيز تعني أن بعضاً من الجمهور يتعلمون من جراء هذا تجنب العواطف الشريرة والمدمرة لأي بطل تراجيدي، أو تهدأ صراعاتهم الداخلية، وذلك لامتداد شفقتهم وخوفهم إلى مثل هذا البطل.

أما قاموس (بنجوين) للمصطلحات الأدبية؛ فإنه يشير إلى أن هناك جدلاً كثيراً لم يتم حصره بعد حول ما يقصده أرسطو بهذه الكلمة، وأن الجملة التي يقولها أرسطو تسبب التراجيديا من خلال الشفقة والخوف تطهيراً لمثل هذه العواطف، فإنه يرى بأحد المعاني أن التراجيديا بإثارتها لمشاعر قوية في نفس المتفرج لديها تأثير ثيرابي therapeutic فبعد العاصفة والذروة يأتي الشعور بالهدوء والتخلص من التوتر.

ويصف ثروت عكاشة (التطهير) في معجمه الذي سبق أن أشرنا إليه بأنه التطهير النفسي أو التفريغ العقلي، وهذا هو الكثارسيز، وهو كما يقول: اصطلاح طبي استخدمه أرسطو في كتابه (فن الشعر Poetics) لوصف المأساة Tragedy في المشاهدين، إذ يذهب إلى أن غاية المأساة هي التطهير Catharsis بتخليص المشاهد من الانفعالات الضارة من إشفاق وخوف على البطل و(معنى الكلمة باليونانية هو التطهير أو التخلص مما هو غير مرغوب فيه).

ولم يقم ثروت عكاشة بعرض رأي ليسنج الذي أوردناه من قبل، ثم يستطرد بأن غيره من النقاد قد رأى أن المأساة هي بمنزلة الدرس الأخلاقي، حيث يقوم فيه الإشفاق والخوف اللذان يثيرهما مصير بطل المأساة بتحذير المشاهدين من معاندة القوى الإلهية. أما التفسير المقبول من الأغلبية؛ فهو أن الخوف الذي يستشعره المشاهد من خلال تتبعه للموقف الدرامي يزيح ما يعانيه من قلق، وأن الاندماج المتعاطف مع البطل الدرامي الرئيس يوسع أفق بصيرته ومقدرته على الاستشراف، ومن ثم يكون للمأساة أثر نفسي وإنساني في آن في المشاهد والتأثير على حد سواء.

وفي النهاية يعرض ثروت عكاشة للرأي الذي ينتظره الجميع في هذه القضية السيكولوجية، وهو رأي سيجموند فرويد حيث يقول: وفي عام (١٨٩٢) استخدم العالم النفساني سيجموند فرويد Sigmund Freud مصطلح كاسارسيز بمعنى التفريغ العقلي، وذلك عندما وصف طريقة علاجه لمرضى الهيستيريا Hysteria بالتنويم المغناطيسي لكي يحيوا من جديد الملابسات التي نشأت فيها أعراض مرضهم، أو على الأقل ويذكروها، فيعبّرون عن انفعالاتهم المصاحبة لتلك الملابسات، وفي هذا شفاء لهم إذ يتخلصون من تلك الأعراض.

أما الأستاذ كيتو في كتابه الشهير (التراجيديا اليونانية The Greek Tragedy) فإنه يعتقد أن التطهير الذي نبحث عنه هو (التنوير المطلق الذي سوف يحول قصة مؤلمة إلى تجربة عميقة ومؤثرة)، وأورد رأي الأستاذ فيرمور بأن التطهير في مسرحية (أوديب ملكاً) يمثل قوى الصواب والقمع.

وفي كتابه فن الشعر لأرسطو، يذهب (جيرالد.ب) إلى أن أرسطو كان يقصد الحالة التراجيدية، فنحن في الحياة الواقعية لا نستطيع أن نستوعب قتل الأب أو الزنا بالمحارم بأي شكل يدعو للاتزان، ولكن في «أوديب» نستطيع أن نرى هذه الأشياء بشكل محتمل، وذلك للظروف الخاصة التي يتم تقديمها لنا، فإن قتل ميديا لأطفالها ومصير أنتيجون المحتوم، وقد نضيف إعمار جلوستي وجنون لير بأنها أشياء ساحقة، وذلك إذا ما حدثت خارج المسرح. والرأي الذي يقدمه أرسطو أن البعد في المسرح وتأثير العمق المسرحي (أو في قراءة الشعر الرائع) بمثابة التعويض لنا بما يسمح أن نلاحظ ما يحدث بشكل ملتبس فقط في التراجيديا اليونانية، وليس على الإطلاق في الدراما اللاحقة، فنحن في الواقع لا نحتفظ باتزاننا أثناء مشاهدة (لير).

وهناك ناقد من أعظم نقاد القرن العشرين، ويعتبر تأثيره في مجال النقد الأدبي لا يقل عن تأثير أرسطو، هو الناقد الانجليزي (إ.أ. ريتشاردز) صاحب كتاب (مبادئ النقد الأدبي) وهو أحد الكتب المهمة في تاريخ النقد الأدبي، ففي الفصل الثاني والثلاثين من هذا الكتاب، الذي قام بترجمته الدكتور محمد مصطفى بدوي، حيث يتحدث عن الخيال، فإنه يتعرض لقضيتنا هذه فيقول: التراجيديا هي التي يسهل تحليلها عن غيرها، فهل يوجد مثل أوضح من التراجيديا يبين التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة، فالشفقة أو الدافع للاقتراب أو الإقدام أو الخوف أو الدافع للتقهقر أو الإحجام، يوفق بينهما في التراجيديا على نحو لا يتأتى خارج التراجيديا أبداً، ومن يدري كم من مجموعات الدوافع الأخرى التي لا تقل تعارضاً عنهما يوفق بينها معهما في التراجيديا؟ إن اتحاد هذه الدوافع المتضاربة في هيئة استجابة ووحدة منظمة هو ذاته التطهير Catharsis الذي يميز التراجيديا سواء كان ذلك قصد أرسطو أم لم يكن، وهذا هو الذي يفسر ما تولده التراجيديا من إحساس بالانطلاق وبالارتياح في معمعة الانفعال الصاخب بالتوازن وبالهدوء، إذ لا توجد وسيلة أخرى غير التراجيديا تحقق هذه الدوافع متى ما أثيرت من أن تهدأ معاً من دون الكبت.

إنه من الضروري، أن ندرك أن التجربة التراجيدية الكاملة لا يوجد فيها أي كبت، ففي هذه التجربة لا يجزع الذهن من شيء ولا يحتمي بأي من الأوهام، بل يقف وحيداً معتمداً على ذاته لا يروعه شيء، نجاحه هو قدرته على مجابهة ما يعرض أمامه، وعلى الاستجابة إزاءه استجابة تخلو من جميع الحيل التي عن طريقها يتفادى التطور الكامل للتجربة. إن الكبت والإعلاء على حد سواء، هما حيلتان نحاول بواسطتهما، أن نتجنب المسائل التي قد تحيرنا، ومن جوهر التراجيديا، أن تجبرنا على أن نعيش لحظة من دونها، وحين نتمكن من ذلك لا نجد عادة أية صعوبة، إذ إن الصعوبة كان مصدرها الكبت والإعلاء، وإن الغبطة التي هي على نحو غريب من صميم التجربة التراجيدية، ليست دليلاً على أن (العالم بخير) أو على أن (العدالة قائمة في مكان ما على نحو ما)، بل هي دليل على أن الجهاز العصبي ذاته بخير هنا والآن، ولما كانت التراجيديا هي التجربة التي تشجع هذه الحيل أكثر من غيرها من التجارب، لذا كانت أعظم أنواع الأدب وأكثرها ندرة، وأن الغالبية العظمى من المسرحيات التي يطلق عليها تراجيديا هي في الحقيقة من نوع آخر.

ولكن التراجيديا يوجد فيها أكثر من مجرد التجربة المخفضة، فبجوار (الخوف) توجد (الشفقة)، ومتى استبدلنا بهذين الانفعالين انفعالين آخرين يختلفان عنهما ولو بقدر طفيف (فقلنا مثلاً الهول بدلاً من الخوف أو جعلنا الشفقة من النوع الذي يحسه المرء نحو موضوع حقير، بدلاً من الشفقة التي يحسها المرء نحو موضوع يثير الأسى حقاً)، متى فعلنا ذلك تغير الأثر كلية. إن الذي يمنح التراجيديا طابعها المميز هو العلاقة بين هاتين المجموعتين من الدوافع، الشفقة والخوف، ومن هذه العلاقة ينشأ التوازن الخاص الذي يوجد في التجربة التراجيدية.

وقد نلخص كل ما قيل بالنسبة إلى نظرية التطهير التراجيدي في ما قاله تيموكليس بأن (المتفرج على تمثيلية مفجعة سوف يرى أن جميع بلاياه التي تبدو أعظم مما كان في طوق البشر أن يحتمل، قد وقعت لغيره من الناس، ومن ثم يكون في طوقه أن يتقبل رزاياه بصدر أوسع وصبر أجمل).

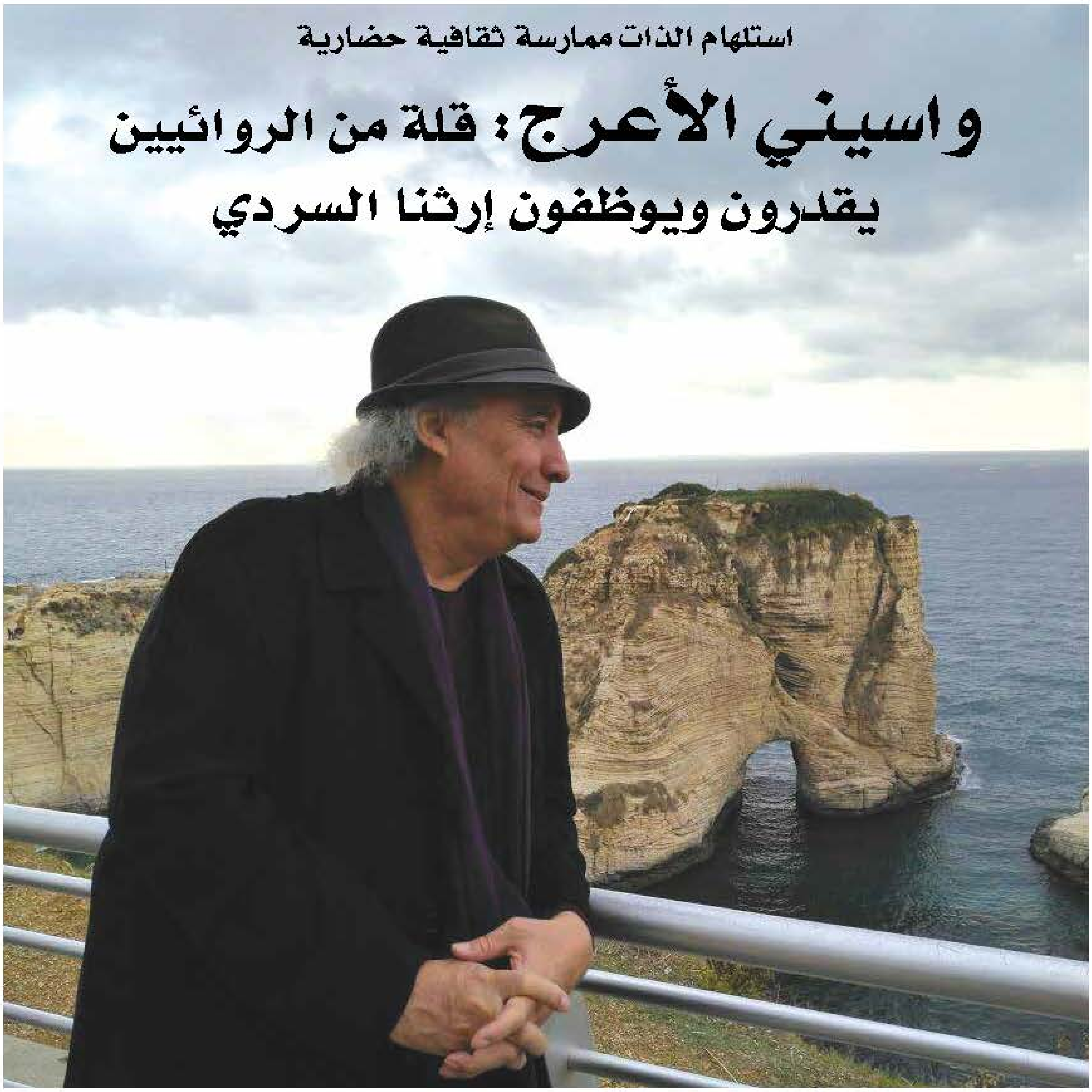
التطهير التراجيدي في الدراما يأتي بتطهير عواطف المشاهد من الشفقة والخوف

بعضهم يرى أنه يشير إلى تنفيس يؤدي إلى تجديد أخلاقي أو روحي بالتخلص من التوتر والقلق

المتفرج أو المشاهد الذي يرى جميع مآسيه وقد وقعت أيضاً لغيره سوف يتقبلها بصدر رحب وصبر أجمل

استلهام الذات ممارسة ثقافية حضارية

واسيني الأعرج: قلة من الروائيين يقدرون ويوظفون إرثنا السردي





د. أنس الفيلالي

يعدّ واسيني الأعرج أحد أهمّ الأصوات الروائية العربية في الوقت الراهن، فمنذ روايته الأولى (البوابة الزرقاء)، الصادرة في دمشق/ الجزائر سنة (١٩٨٠)، ومرورا بأكثر من عشرين عملاً صدرت عن دور نشر في مناطق مختلفة، أثارت أعمال الرّوائي الجزائري نقاشاً ولقيت قبولاً لافتاً بين القراء والنقاد في الوطن العربي، ما جعل مساره حافلاً بأرفع الجوائز العربية. كما ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية، من بينها: الفرنسية، الألمانية، الإيطالية، السويدية، الدانماركية، العبرية، الإنجليزية والإسبانية.

التقينا بصاحب (كتاب الأمير) و(مملكة الفراشة) و(نساء كازانوفا) الذي فتح لنا في هذا الحوار قلبه بكثير من الحب والتواضع المعروفين عن الرجل، لنفتح معه نقاشاً حول التراث السردي، من خلال تجربته واشتغاله الروائي على الخصوص، ثم باعتباره مثقفاً وأستاذاً جامعياً يدرّس بالسوربون الجديدة بباريس، أرقى الجامعات الفرنسية.

- كثير من الروائيين يوظفون التراث في كتابة الرواية.. كيف ينظر واسيني لهذه المسألة؟

– لي وجهة نظر مزدوجة، الأولى هي التي اكتسبتها من الاشتغال على الرواية،

بحيث إننا نستطيع أن نستلهم ليس فقط من التراث، لأنه ممارسة ثقافية وحضارية وفكرية ومجتمعية لجيل بكامله، وانتهى ذلك بمفعول الزمن، ربما يصبح كتراكم. لكن من جهة ثانية هناك مشكلات الحاضر العويصة التي تحتاج إلى فهم حقيقي لمسألة الحاضر. في المجال الروائي كان عندي هذا التصور الذي يقول: إنه من غير المعقول أن الأمور التي أخذناها كمسلمات في الثقافة العربية في كقضية النهضة العربية، لا يمكننا أن نتعامل معها أدبياً وإبداعياً.

· الكثير من مفكري النهضة العربية وما بعدهم، يؤرخون لبداية النهضة العربية مع حملة نابوليون على مصر.. ما رأيك؟

– الغريب أننا نؤرخ للنهضة بدءاً من دخول نابوليون الذي حمل المطبعة وغير ذلك، ويكون الحملة غيرت المنظومة وغيرت النظام، فقد جاء لنا بمتنفس حداثي جديد. أنا لا أرى ذلك صراحة، فإن كان أغلب مؤرخي الأدب والفكر يذهبون إلى هذه الأطروحة، أنا دائماً عندي تصور يقول إنه لا يمكن أن نبني مشروعاً مستقبلياً على مفاهيم راجت خلال حقبة الاحتلال والاستعمار ومرحلة الكولونيالية، هذا ما ناقشه صاحب الاستشراق.

· تقصد المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد؟

– فعلاً.. إدوارد سعيد صاحب مشروع حقيقي لما بعد الكولونيالية.

· في بعض نقاشاتك تطرح أن تاريخ الحداثة العربية منقوص في عدم إقامته حواراً فكرياً مع تراثنا الغني بالنصوص الأدبية والفلسفية، كيف تعيد بناء هذا التصور؟

– أنا أرى أنه من الواجب أيضاً نقد هذا التاريخ، لأن تاريخ الحداثة العربية. هو تاريخ القطيعة مع التراث والدخول في حاضر آخر هو المعاصر، الذي يقال إنه من اكتشاف الغرب واكتشاف الصناعات، إلخ.. من اللازم البحث من مداخل أخرى، وبالتالي ما سمي بنهضة لم يكن نهضة، فمثلاً يمكن أن نقول في المجال الأدبي في القرن العاشر الهجري، كان الوطن العربي وكانت الثقافة العربية متنورة ومتطورة، فقد كانت متطورة وعالية القيمة، ولم يحظ لها أي اهتمام، لاحظنا الأدبيات وأدب المراسلات، فـ(رسالة الغفران) وغيرها عبارة عن أطروحات فكرية وثقافية ونقاشات وسجالات أيضاً، وهناك أيضاً على سبيل المثال (طوق الحمامة) وغيرهما من الرسائل الكبيرة، كرسائل (إخوان الصفا)، هذه كلها عبارة عن رسائل عظيمة ورسائل فلسفية عميقة.

· عرف التراث السرد العربي بالجانب الحكائي فيه، بل ونجد الكثير من الآداب العربية القديمة يغلب عليها هذا الجانب من الكتابة، ما رأيك في التراث السردي العربي؟

– النشاط السردي والحكائي كان موجوداً لدى العرب وبقوة، لنأخذ على سبيل المثال أدب الرحلة– وأنت مهتم بأدب الرحلة وتبدع فيه– دعنا من رحلة ابن بطوطة، لأنها معقدة قليلاً في جانبها الخرافي، خذ رحلة ابن جبير في المجال السردي؛ فابن جبير يدخل اليوم مشروعه في مجال المغامرة البحرية الموجودة في الثقافة الأوروبية، هذا الرجل انطلق من روسيا وحضر للحج ثم تكسرت السفينة ثم قام بمغامرات، فالنشاط السردي الذي يحكي عليه في هذا الجزء من سيرته الحياتية المشسمة بالمقاومة من أجل الحياة، حتى تنتهي الرحلة ويصل بعضهم بسلام، وبعضهم الآخر يموت في الرحلة.. هذا أيضاً إبداع، إضافة إلى جانب الرسائل الذي له جانب من النقاش والسجال، ولكن فيه أيضاً نظام سردي. لنأخذ أيضاً (رسالة الغفران) والطريقة التي صيغت بها، إضافة إلى أدب الرحلات، فهناك سردية عظيمة ولها خصوصية، لنأخذ مثلاً السرد الفلسفي في كتاب (حي بن يقظان) الذي أخذته أوروبا وطورت المفهوم. وكذلك (ألف ليلة وليلة) التي بنيت حكاياتها بناءً خاصاً ومن ثم طوروها أيضاً.

· ما هو المنطق الذي تحب أن تصل إليه في هذا الخصوص؟



من مؤلفاته

اعتقدنا أن تاريخ الحداثة العربية هو تاريخ القطيعة مع التراث على الرغم من امتلاكنا ثقافة عربية متطورة ومؤثرة

– كل هذا الميراث السردي، لما بدأ المؤرخون والنقاد يؤرخون للرواية العربية بدؤوا بهيكل، بناءً على النهضة التي جاءت بها فرنسا، وبالتالي كل ما بني على هذا المفهوم للنهضة، ومنها رواية (زينب ١٩١٤) واعتبرت أول رواية عربية، بينما هي ليست كذلك. أنا أقول إن كل هذا الميراث السردي الذي سموه رجال النهضة والذي يبدو أنه إيجابي، يبدو أنه مدمر، لأنه قطع العلاقة بيننا وبين هذا التراث السردي. ففي إطار أبحاثي في الرواية، لاحظت أن القطيعة التي حدثت هي قطيعة مدمرة وليست قطعة إيجابية بدعوى (الحداثة).

- بالنسبة إلى مسألة القطيعة في المجال السردي العربي: لا يمكن أن ننكر القطيعة بين التراث والحداثة وبين المجال والمعيش اليومي، لجل الأعمال الروائية الحالية، التي تبحث في مجالات وثقافات أخرى. في رأيك، هل استغل الروائي العربي موروثه الثقافي بالشكل المطلوب في النصوص الروائية الجديدة؟

– لاحظ في أمريكا اللاتينية، لماذا نجد مثلاً العالم الحكائي والقصصي في هذه المنطقة عالماً متفوقاً في غناه، ذلك لأنه حافظ على الميراث الثقافي والحياتي والاجتماعي، وحتى الحضاري الهندي الأصلي، واعتبروه جزءاً منهم، وإن قطعوا مع أشكالهم السلبية، فإنهم حافظوا على الميراث السردي، وبالتالي فلا نستغرب أن واحداً مثل غابرييل كارسيا ماركيز، أو يوصا، أو أستورياس، العظماء الذين غيروا وجه أمريكا اللاتينية الروائية وأعطوا نموذجاً فرض نفسه حتى في جوائز نوبل، لأنهم طوروا النموذج المحلي الخاص بثقافتهم، واشتغلوا عليه وهيمن حتى على الأدب الأوروبي. مرة طرح سؤال على ميغيل أنخيل أستورياس في دراسة عن سلسلة من محاضرات في الهندية قيل له بأنها ثقافة غير عقلانية وثقافة خرافية.. رد عليهم: ما تسمونه ثقافة خرافية فإنها ثقافتنا الأساسية بالمنطقة والناس يؤمنون بها، ليس بمعنى التقدم أو التخلف، وإنما قناعات ثقافية جيدة، هذه نقطة قوة ثقافتنا بالمنطقة ولم نحب أن نقطع ذلك الخيط بيننا وبين ثقافتنا، لأن هذا الشعب سرقت منه لغته التي كانت موجودة، لأن هذا الخيط الوحيد الذي ربطناه بين الحاضر والماضي. (الكوميديا الإلهية) سينبني عليها كل المشروع الروائي اللاتيني، لأن هذا الخيط الذي أحب العقلانية الأوروبية ومشى معها في نفس الوقت وكأنه ليس شعباً أوروبياً بالمعنى الأوروبي، ولا هو شعب (أمريكولاتيني) بالمعنى الثقافي، لهذا ظهرت الرواية بقوة في أمريكا اللاتينية.

- ألا يمكننا أن نستدل بنفس الشيء في التراث السردي العربي الحديث؟

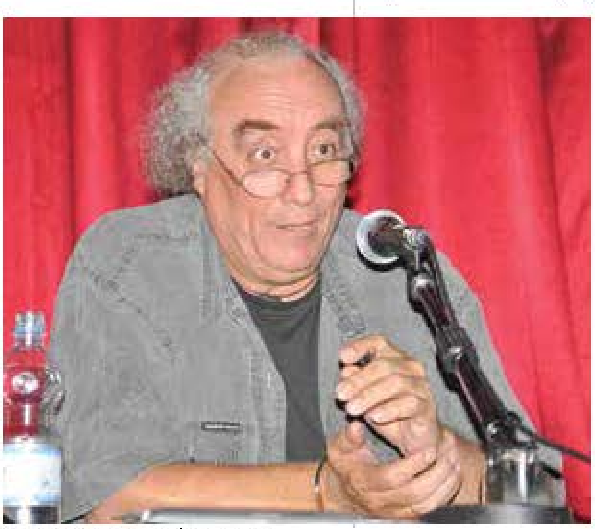
– لنا في الوطن العربي تجربة كتجربة نجيب محفوظ، لكننا بقينا في إطار زولا وبلزاك، لقد كان قاسياً هذا الأمر، ولكن حقيقة البديل السردي قطعنا معه نهائياً مع عشرات الممارسات السردية العامة التي حكيت عنها قبل قليل، وكأنها لم توجد. فالتاريخ الأدبي العربي والروائي تحديداً، يبدأ فقط مع رواية هيكل.

- لننتقل الآن إلى تجربتك ونعرج بعدها على التراث الروائي العالمي. ذكرت قبل قليل (ألف ليلة وليلة)، وقرأت لك في مجموعة من الحوارات، أنك قرأت هذا العمل منذ وقت مبكر. أريد أن أعرف ما الإضافة التي أضافتها الليالي العربية إلى تجربتك الروائية؟ وهل أثرت فيك هذه التجربة؟

– ليس فقط تأثيراً بالنسبة إلي، فالفرنسيون يسمونه (كتاب الأسرة)، لأن هذا الكتاب ضروري الاطلاع عليه قبل النوم، لتكتسب نوعاً من الراحة الداخلية، كما لا يمكنك ألا تقرأه إن كان يرعبك من جهة ثانية. فكتاب (ألف ليلة وليلة) كان بمثابة الكتاب السريري، ولي معه علاقة روحية؛ لأني وأنا طفل صغير عثرت عليه في أحد الكتاتيب بأحد المساجد، أخذته للبيت وكانت الجدة رحمها الله تظن بأني أخذت أحد الكتب الدينية لأنني أخذت الكتاب من الجامع، حتى جاء أحد من العائلة من المغرب، وبالضبط من (وجدة)، وقال لي ماذا تقرأ؟ وفي لحظة اندهشت ببلاهة، وقال لي إنها (ألف ليلة وليلة)، ولا علاقة لها بالدين. لكونه بالنسبة إلي كل شيء يبدأ بالبسملة وبالخط العثماني

من الخطأ التأريخ للنهضة العربية بدءاً من دخول نابليون وبناء مفاهيم مستقبلية على حقبة كولونيالية

بقينا في إطار زولا وبلزاك برغم وجود (الليالي) و(حي بن يقظان) و(رسالة الغفران)



واسيني الأعرج في إحدى الندوات

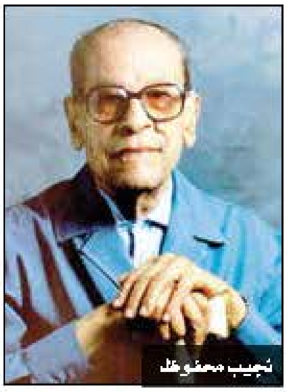
وبذاك الورق الأصفر الراقي فهو بالضرورة كتاب ديني. ولا أخفي عليك أنني كنت أستمتع بالقراءة في هذه الأشكال.

- ما الإضافة التي قدمها لك هذا النص السردي؟

– النص نقلني من المقدس إلى الدنيوي.. نقلني من المقدس المغلق إلى آخره، ومنذ ذلك الوقت شكل الأساسات التي تكونت عليها، فكان تكويني بالأساس على (ألف ليلة وليلة) وعلى كتاب (دون كيخوتي دي لا مانتشا) لميغيل دي ثيربانتس سابيدرا. وبالتالي، فهذه كلها أساسات، والأساسيات لا يمكن أن تتخلص منها، لأنه يمكن أن تتخلص من التفاصيل، لكن الجوهر لا يمكن التخلص منه، بل ويبقى في الذاكرة. ولا أخفيك، أن كل كتاباتي لا يمكن ألا تجد فيها شيئاً من دون كيخوتي دي لا مانتشا أو ألف ليلة وليلة.

- ما هي أكثر الأعمال التي تجد نفسك فيها واقعاً أكثر من ألف ليلة وليلة؟

– رواية (الليلة السابعة بعد الألف)، والتي يمكن أن تكون عبارة (ألف ليلة وليلة) وأضافت إليها سبع ليال. حيث ستجد أن هناك تمايزاً بين شهرزاد في (ألف ليلة وليلة) وأختها دنيازاد في هذه الرواية التي ظلت صامتة طوال ألف ليلة وليلة، كل هذا ليس استيلاء على التراث، بل الميراث السردي الذي خلق تراكماً في الحكي. ففي ألف ليلة وليلة، تجد استثناء القصة الإطار التي تروي شهريار فوق قمر الزمان والخيانة. واللحظة التي فتحت الليالي مع شهرزاد، الغريب تبدأ شهرزاد تروي الحكاية، هذه النواة السردية الأولى، وتتوالى القصص والأحداث وتأتي لقطة وتقول بأن ذلك التقى مع جن أثناء خروجه للصيد، تترك القصة وتروح للجن وكيف طرده والده من البيت، وكيف كان عنيفاً. هذه الطريقة أستنا في مسار القصة وبعدها تواصل القصة، وتعيد بداية قصة أخرى، هذه السردية التي كان مصدرها شفوي، أعطت نمطاً، غير خطي، بحيث حينما تعطي النمط السردي الأوروبي، فتجد الأوروبي لا يقدر على تحمل هذه الأمور، فمثلاً في (الزمن الضائع) لمارسيل بروست، نجده متأثراً بألف ليلة وليلة، وهو يقول ذلك، ويخضع لنفس النمط، لأننا لا نجد قصة خطية، حيث تجد قصة ثم تتكسر ثم تدخل في أقصوصة أخرى، إنها العبقرية التي جاء بها صاحب ألف ليلة وليلة، بأن السارد يتملك برغم التعددية وبرغم ما يبدو لك من قصص صغرى وفوضى، ذاك الذي يتحكم في كل البنى السردية وينظمها، إنها تقاليد عربية محلية تكسر النمطية.


نجيب محفوظ


بلزاك


زولا


محمد حسين هيكل

- على غرار الكاتب الكولومبي ماركيز، تنحسر على عدم استغلال الكتب العرب للقدرات الحكائية، التي تزخر بها الثقافة القروية والشفاهية، وكان ماركيز يتحدث عن نزوعه إلى الكذب في الطفولة، فما هي العلاقة بين الرواية والكذب؟

– أنا ابن القرية، وأكيد تعرف ذلك يا صديقي، أتذكر حادثة وقعت وكنت شاهداً عليها. حيث إن أحد الأصدقاء كان في طريقه إلى قريتنا وقرية مغنية الحدودية مع وجدة، وقعت له حادثة وكان رفقة صديقه. ولما وصل الخبر للقرية– لنلاحظ كيف روي الخبر وبنيت الحكاية– أول الأمر كان أن لحسن بن سي محمد، تعرض لحادثة بالسيارة، ويبدو أنه جرح جرحاً بليغاً، تطورت القصة لدى آخرين، أن فلاناً تعرض لحادثة وجرح جرحاً بالغاً وأخذ إلى المستشفى، ورويت نفس القصة لدى شخص آخر في هذا النظام القروي الذي تتحدث عنه، وتحدث عن نفس الأحداث وأضاف إليها أنه بين الموت والحياة، وأضاف إلى نفس الحدث شخص آخر أحداثاً أخرى، ولما وصلت عند الوالدة، أخبرتني متحسرة بأن المسكين لحسن، وقعت له حادثة أدت إلى وفاته. وبقي الخبر يروى بطرق وأشكال، إلى أن أتانا الرجل في المساء وهو على قيد الحياة، بل تعرض لحادثة سير بجروح طفيفة جداً. قد تكون هذه المسألة من ناحيتها الأخلاقية سلبية وكذباً، لكن من ناحيتها القصصية السردية، فكل واحد يبدع ويريد أن يضيف شيئاً.. حسب أنماط الاستقبال الموجودة لديهم، من خلال النصوص القديمة.

المؤرخون والنقاد يحددون بداية الرواية العربية برواية (زينب) على الرغم من تراثنا السردي المتألق قبل ذلك



الشعري والتشكيلي

علاقات التواشج والانصهار

د. حاتم الصكر

لاتزال صلة الشعري والتشكيلي– في الخطاب والنصوص والتلقي– مجال بحث ودراسات تطبيقية، احتكاماً إلى ما تحتمله تلك العلاقة من تعميق وتجديد، وتشكلات بنائية مقترحة، وآفاق تلقٍ وقراءة.

لقد ترسخت العلاقة شكلياً من طرف الشعراء والنقاد، بالاتفاق على أن الشعر يمكن أن يكون رسماً بالكلمات، إحالة أو إشارة توجّه قراءة نصوص الشعر، بكونها حاملة لصور واستعارات وتشبيهات، يمكن تناولها بما تحمله من سمات تقربها من عملية الرسم، ولكن بالكلمات التي تتكون منها بنية الصورة في القصيدة. وهنا تحضر دوماً محاولة نزار قباني المبكرة حين عَنْوَن أحد دواوينه بـ(الرسم بالكلمات)، معززاً بذلك العلاقةَ التولاجية بين اللوحة المرسومة والقصيدة المكتوبة برابطة التصوير بينهما، ومحاولة تحويل الفكرة أو المضمون إلى صور تقرب من العيان، أو تجعل الصورة قريبة من الفهم والإدراك بتجسيدها وتمثيلها.

قديماً تنبه الكتاب والمفكرون إلى تلك الوشيجة، التي يتم إنجازها بالاتحاد أو التواشج والتقارب الشكلي، من دون الدعوة إلى الانصهار في كيان نصّي واضح، خشية اختلاط الأجناس الأدبية والفنية، وزوال ما بينها من حدود، أو تجاوز ما عُرف بأنه مجالاتها الخاصة، واستقلاليتها بتعبير الفيلسوف الجمالي ليسنغ، فتظل الصورة المرسومة بعناصر تشكيلية محددة (تجاور) الكلمات أو النصوص التي تصور مضمونها وتجسده، ويظل ضمنياً لكل من الفنَّين (الشعر والرسم) عناصره وهويته.

ويستشهد دارسو علاقة الشعري والتشكيلي، في مقام المشاكلة والتولاشج بين الفنين بقول هوراس: إن الشعر يكون كما يكون الرسم. وبعبارة سيمونيدس: إن الشعر رسم ناطق، والرسم شعر صامت. وهذا ما يكرره الجاحظ، حين يعرّف الشعر بأنه جنس من التصوير، وهو تعريف سيعمّقه عبدالقاهر الجرجاني حين يقارن (ما يصنعه الشعر من الصور التي يُتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق)، بالتصاوير (التي يصنعها المصورون، فتعجب وتخلب وتدخل النفسَ من حالةٍ غريبةٍ لم تكن قبل رؤيتها).

ويسجل قارئو التراث النقدي للجرجاني انتباهته البارعة لمقام التلقي في نظم الشعر، والأثر الجمالي للنصوص في متلقيها، حيث يستقصي (أثر) كل من صور الشعر وصور التصوير. وهذا الاهتمام بالأثر سيجعلنا نكرر ملاحظتنا حول هوية الشعر وما جعل التقليديين يعمدون حصرها، بما قُصد منه أن يكون شعراً على وفق ما استقر من لاشتراطات موروثة عصراً بعد آخر. ولو افترضنا شيوع نظرية الأثر التي يتحمس لها الجرجاني، ويرى أن ما يخلق أثر الشعر في النفوس يعدّ شعراً أيّاً كانت هيئته، إذاً لما أنكر المجتمع بمدارسه ونقاده، اعتبار الشعر الحر من الوزن والقافية شعراً برغم أثره في النفوس؟! وهكذا سادت نظرية القصد، وتراجعت لقرون دعوات الأخذ بمقياس الأثر الجمالي الذي يُحدثه النص المنسوب للشعر.

إن اقتراب الفنون من بعضها أزال الحدود الفاصلة بينها، وأكد إمكان الاقتراض والأخذ بما يعزز بنية كل فن، فجرت استعارة الوسائل التصويرية بتعزيزها بما يقوي وجودها في النوع الآخر، ويقبله جسدها لا بكونه شيئاً غريباً يرفضه، بل يطوعه لخدمة خطاب النص الشعري أو البصري، ولكن جلب النص الشعري أو استلاقه ووضعه مثلاً في (لوحة أو منحوتة أو مخطوط– لوحة خطية)، هو عمل تقليدي أقرب للملصق، وعملية الإلصاق بالتجاور العادي – الكولاج، وبالمقابل، يستعان أحياناً بالنصوص البصرية كالصور والتخطيطات واللوحات لتعزيز أو تجميل النص الشعري بالمصاحبة، التي تبين انفراد كل منهما في وجوده العياني المعروض للقراءة، وهذا يتم بطريقتين: اختيار عمل بصري منجز من قبل لوضعه مع النص الشعري ليؤدي وظيفة جمالية، وأحياناً يقوم الرسام بقراءة النص ووضع التخطيط المناسب بجواره، وهو عمل يصطلح عليه بالإيضاح أو الرسوم التوضيحية. وكلا الغرضين: الجمالي والإيضاحي، لا يسمح بتقديم علاقة تركيبية، بين المكتوب والمرسوم أو الشعري والبصري. إنهما على عكس ذلك، لا يقدمان على المستوى الجمالي اختراقاً لاستقلال الفنون وحدودها المتينة التي تباعد بينها.

لقد تغلغلت البنى البصرية في إجراءات الكتابة الشعرية، وظهرت فنون شعرية تقوم

على التصوير اللفظي، ولكن ذلك الذي يستعير من الرسم بعض شعريته أو طرائق تشكيله. هنا أستشهد بالقصائد التي تضع البورتريه عنواناً لها، وتحاول رسم سمات أو ملامح للشخصية أو المكان، عبر الاقتراب من سماته وظواهره ودواخله المنطبعة في الشعور والإدراك عند التلقي، ثم تمثيل ذلك بنص شعري.

وتطور نتيجة ذلك نوع شعري يقوم على تقنية المرآة التي تقرّب الوجه لغرض المشاهدة، وقصائد الأقنعة التي يختفي الشاعر من خلالها، متقنعاً بوجه مستعار لرمز أو شخصية يختارها بما يناسب خطابه الشعري.

ويقوم أول شروط اللوحة الشعرية بتجاوز العلاقات البلاغية المعتادة كعناصر التشبيه (المشبه والمشبه به وربطهما بأداة تشبيه وتوضيح وجه الشبه بينهما)، وهذا ما قامت عليه أغلب محاولات التصوير في الشعر التقليدي قديماً وحديثاً، بل وضع النقاد حدوداً للتشبيهات، انتقدوا من يخرج عليها، نذكر هنا ما وُجِه لأبي تمام من نقد عنيف لأنه قدم استعارات وتشبيهات لم يعتدها القارئ، كتشبيهه المعنوي بالحسي وهو مستحيل عندهم ، كتشبيه الأخلاق بالرُبا الخضر، متناسين ما تثيره استعارته للّون من دلالة على طيبة الخلق وسماحته. وتقوم الصورة الشعرية على التخييل، وهي تقترب من الرسم، وتكون بنيتها متجاوزة حدود التمثيل المعروفة، فتطول أحياناً لتستكمل الوصف المرسوم شعراً؛ كاستهلال أنشودة المطر للسياب بوصف العينين الجميلتين بالقول:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء كالأقمار في نهر

يرجُه المجذاف وهْناً ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما النجوم

وللوصول إلى هذه الصورة، لا بد من استنفار القدرة على تمثل الرسم كإحالات لا مباشرة وإشارات، وليس تصويراً حرفياً جامداً، ففي الأبيات اقتراب من تقنية المنظر الطبيعي في الرسم، ولكن باستحضار الشعور لاستكمال الصورة، بجانب حركية الصورة: القمر ينأى عن الشرفتين، والنهر يرجه المجذاف بضعف في ساعة السحر، التي يختلط فيها الظلام بالنور.. مع ملاحظة ابتسامة العينين وربطها بالكروم المورقة.

وكثير من هذه الصور الشعرية تقوم علاقاتها مع التشكيل البصري على التوسع والتخييل، وهو قريب من تذوق أو تحليل لوحة غير واقعية الأسلوب. وقد تتفوق الصورة الشعرية ولا يمكن الإتيان بمماثل بصري موحد لها أو مستقل في لوحة، وقد جربت ذلك بنفسي، حين قمت بتدريس النصوص الشعرية لطلبة الفنون، فعرضت عليهم بيت امرئ القيس في وصف حصانه طالباً منهم تخيل رسم معاصر له:

مكر مفر مقبل مدبر معاً

كجلمود صخر حطّه السيلُ من علِ

فاتفقوا على أن ذلك غير ممكن؛ لأن حركية الصورة الشعرية يمكن تخيلها وإدراكها، ولكن لا يمكن تجسيدها في رسم.. إذ كان عليهم أن يجسدوا سرعته التي تزيد وتتضاعف فتبلغ حد التركيب، فتراه في حالين مختلفين في الوقت نفسه، أي في الكر والفر، والإقدام والإدبار في آن معاً.

بمقابل ذلك سيكون عسيراً على شاعر، أن يأتي بوصف مناسب لينقل لنا الإحساس بحركة الأجنحة المصطفة في السماء، مغطيةً الحقل، حيث كان فان كوخ يرسم لوحاته الأخيره قبل انتحاره، ولوحته (الغربان فوق حقل القمح) خاصة. واستطراداً أذكر حركية بيتيْ الشاعر ذي الرمة:

عشيةَ مالي حيلةٌ غير أنني

بلقط الحصى والخط في الترب مولعُ

أخط وأمحو الخط ثم أعيده

وسربٌ من الغربان حوليَ وُقّعُ

إن أمثلتي السابقة حول استعصاء الشعر أحياناً على وضع مقابل بصري له، والرسم أحياناً أخرى على تمثيله صوتياً بكلمات، لا يعني الدعوة لفك علاقة الشعري بالسردي، ولكن لاقتراح علاقة انصهارية يندمج فيها العنصران، ويستفيدان من وجود العناصر المستلقة، ليعاد تشكيلها بهيئة بنائية في المتن لا على هامشه، وهو مطلب يسهم فيه الشعراء والفنانون التشكيليون من جهة، ومتلقو العمل الشعري التشكيلي من جهة ثانية، ويقتضي تغيير موقع الشاعر والرسام ويليه بالضرورة تغير بنية نصهما البصري والكتابي، وكذلك موقع متلقي العمل بتكوينه المنصهر الجديد.

ترسخت العلاقة شكلياً من طرف الشعراء والنقاد بالاتفاق على أن الشعر يمكن أن يكون رسماً بالكلمات

عرّف الجاحظ الشعر بأنه جنس من التصوير وأكد الجرجاني هذا التعريف وعمّقه

يلاحظ حديثاً كيف تغلغلت البنى البصرية في إجراءات الكتابة الشعرية التي تقوم على التصوير اللفظي

هل ينتج الأدب من معاناة الآخرين

فاليريا لويزللي

وجوه شعراء وأطفال في عالمها الروائي





زياد عبدالله

(تحتاج الروايات إلى نفس ثابت مستدام.. هذا ما يحتاج إليه الروائيون.. لا أحد يعلم معنى هذا بالضبط، إلا أن الجميع يقول، نَفَساً ثابتاً.. عندي طفلة رضيعة وصبي صغير.. وهما لا يدعان لي مجالاً للتنفس.. كل شيء أكتبه، يجب أن يكون، على دفعات قصيرة سريعة.. وأنا نَفَسي قصير).

يرد هذا المقطع في الرواية الأولى للمكسيكية فاليريا لويزللي (وجوه في الزحام) إصدار دار المدى (٢٠١٨)- ترجمة عبير عبدالواحد، الأمر الذي ينطبق على أسلوب كتابة الرواية ذاتها، المقسّمة إلى مقاطع صغيرة قصيرة النفس، تنجح كما قطع (الليجو) في تشييد عالم الرواية المليئة بالاقتباسات والإحالات، الأمر الذي يمتد إلى روايتها الثانية (قصة أسناني) Story of My Teeth صدرت بالإسبانية عام (٢٠١٣) وبالإنجليزية عام (٢٠١٥).

في روايتها الجديدة الصادرة هذا العام (أرشيف الأطفال الضائعين Lost Children Archive Alfred A.. Knopf ٢٠١٩ تمضي فاليريا لويزللي (مواليد ١٩٨٣) في عالم جديد كلياً على عدة صُعُد، بدءاً من تأليفها هذه الرواية بالإنجليزية بعيداً عن الإسبانية، التي كتبت فيها روايتيها السابقتين، مروراً بحجم الرواية (٣٥٠ صفحة)، وصولاً إلى موضوع


إزرا باوند


لوركا


جيلبرتو أوين

الرواية البعيد عن البنية التخيلية، والدوران في فلك العوالم الأدبية لكتّاب وشعراء حقيقيين أو متخيلين، وبناء روايتها هذه على أرضية واقعية، لا بل التأسيس على الوثائقي والخبري، وما له أن يكون موضوعاً حاضراً بقوة، ألا وهو مصائر الأطفال المكسيكيين اللاجئين إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وبالتالي فنحن حيال أرشيف لهؤلاء الأطفال، الذين عبروا الحدود المكسيكية الأمريكية وحيدين، ونال ما نال منهم في طريقهم، وتغرير المهربين بهم، ومن ثم اعتقالهم واحتجازهم من قبل السلطات الأمريكية، ومصائرهم المعلّقة في السجون والقضاء والترحيل والإبعاد، وما إلى هنالك..

تتداخل حياة الراوية في (وجوه في الزحام) مع حياة الشاعر المكسيكي جيلبرتو أوين (١٩٠٤-١٩٥٢)، هي التي تعمل في دار نشر أمريكية وتسعى إلى تقديم شاعر لاتيني جديد إلى معشر القراء بالإنجليزية يحقق انتشاراً شبيهاً بما حققه الروائي والشاعر التشيلي روبرتو بولانيو. وعليه؛ فإن حياتها ستتداخل وحياة هذا الشاعر المتوفى الذي كان يعمل في القنصلية المكسيكية في نيويورك ويكتب تقارير عن (سعر الفول المكسيكي في الولايات المتحدة)، بما يحوّله في النهاية إلى شبح، مستحضرة معه الشاعر الاسباني فيدريكو غارثيا لوركا، والشاعر الأمريكي جوشوا زفورسكي، ولتنسب لهذا الأخير ترجمة أشعار أوين إلى الإنجليزية، لكي تقنع محرر دار النشر وايت بنشر أعماله، (كان وايت منجذباً لزفورسكي.. وأنا كنتُ جالسة هناك، عند انبلاج الفجر، أقرأ قصائده.. لم أفهم كثيراً، ولكن خطر لي بأنها قد تكون تلك وسيلتي لإقناع وايت بأهمية جيلبرتو أوين.. بتلك الوتيرة يتمّ الاعتراف الأدبي، إلى درجة معينة على الأقل.. فالمسألة برمّتها مسألة شائعة؛ شائعة تتكاثر مثل الفايروس إلى أن تغدو انجذاباً جمعياً).

تتكرر في رواية (وجوه في الزحام) عبارة مفادها: (إنها ليست رواية مفككة.. إنها رواية أفقية تروى عمودياً)، وهذا دقيق، ذلك أن الحيوات تمضي أفقياً وتتقاطع عمودياً مع الموتى، بين من هم من لحم ودم، ومن يصيرون إلى أشباح، بين حياة الراوية في حاضر الرواية الافتراضي (متزوجة ولديها ولدان) وماضيها (قبل الزواج)، أو كما يرد في الاقتباس الذي يتصدر الرواية: (حذار! إذا ما لعبت مع الأشباح أن تغدو واحداً منهم..)، وصولاً إلى عنوان الرواية المتأتي من قصة مرتبطة بالشاعر الأمريكي إزرا باوند، وليحضر هذا الأخير كشبح أيضاً.

تؤلف باللغتين الإنجليزية والإسبانية وتملأ رواياتها بالاقتباسات والإحالات





فاليريا لويزلي

تقول قصة باوند: (كان الشاعر إزرا باوند، قد رأى صديقه هنري غودييه برزيسكا، الذي قُتل في أحد الخنادق في بلدة نوفيل سان فاس الفرنسية قبل بضعة أشهر.. كان باوند ينتظر على رصيف المحطة، متكئاً على عمود، في الوقت الذي توقف فيه القطار أخيراً.. فُتحت أبواب العربة، ثم أبصر وجه صديقه بادياً بين وجوه الناس.. وما هي إلّا لحظات قليلة حتى اكتظت العربة بوجوه أخرى، ليتوارى وجه برزيسكا في الزّحام.. على أثر صدمته، عجز باوند عن الحركة بضع دقائق، إلى أن لانت ركبتاه أولاً ثم جسده بالمجمل.. وإذ كان متكئاً بكامل ثقله على العمود، انزلق إلى الأسفل إلى أن شعر بملمس إسمنت الأرضية.. أخرج مفكرته ثم شرع يكتب.. وفي تلك الليلة ذاتها، في مطعم في جنوب المدينة، أتمّ قصيدة تربو على (٣٠٠) بيت.. في اليوم التالي أعاد قراءة القصيدة ورأى أنها طويلة جداً.. وهكذا، عاد كلّ يوم إلى المحطة ذاتها، إلى العمود نفسه، لكي يشذّب القصيدة، ويختصرها، ويبترها.. كان يجب أن تكون مقتضبة تماماً مثل ظهور صديقه المتوفى، مذهلة مروّعة كمثل ذاك الحضور.. بعد شهرٍ من العمل، وبعد إزالة كل ما هو غير جوهري، نجا فقط بيتان مؤثران، يشبّه فيهما الوجوه في الزّحام ببتلات الزّهر على غصنٍ نديٍّ أسود..).

في (قصة أسناني) تؤسس لويزلي روايتها على الأسنان، أسنان شخصيتها الرئيسة (الراوي غوستاف)، وأسنان شخصيات تاريخية وأدبية ودينية على غرار بترارك والقديس أغسطين والبابا يوحنا بولص الثاني وجان جاك روسو، لكن وقبل المضي إلى ذلك، فإن الرواية تخبرنا قصة الدلّال غوستاف الكاملة من البداية، المندرجة تحت عنوان (القصة– البداية الوسط النهاية): (أنا أفضل دلّال في العالم، ولكن من يدرك ذلك لأنني متكتّم.. اسمي غوستاف سانشيز سانشيز، على الرغم من تسمية الناس لي بالطريق السريعة (....) هذه قصة أسناني، أطروحتي عن عدد من المقتنيات والقيم المتغيرة للأشياء.. تبدأ هذه القصة، كما في أي قصة أخرى، بالبداية؛ ثم تصل إلى منتصفها، ثم تجيء النهاية.. والبقية، كما يقول أحد أصدقائي ليس سوى مجرد أدب، مبالغات، وإحالات، وخلاصات، واستعارات، وإغفالات.. ولا أعرف ما يأتي بعد ذلك.. ربما العار، أو الموت، وأخيراً، الشهرة بعد الموت.. عند هذه النقطة لن يكون بمقدوري قول أي شيء بوصفي راوياً.. سأكون ميتاً، رجلاً سعيداً، بشكل أحسد عليه).

لا يمكن الحديث في (قصة أسناني) (١٥٠

عمدت الروائية إلى تقسيم روايتها إلى مقاطع صغيرة قصيرة النفس كما قطع (الليجو) في تشييد عالم الرواية

وصفت الرواية بأنها غير مفككة كما يعتقد بعضهم ولكنها رواية أفقية تروى عمودياً

صفحة) عن أفقي وعمودي، بل يترك السرد متتبعاً أهواء كثيرة يتداخل فيها التاريخي بالتوثيقي والخيالي، لا بل يتراجع السردي بما يبدو في نهاية الرواية تكليفاً فنياً) من قبل (مجموعة خوميكس الفنية)، وليُسرد فيها حتى ما هو مغفل، رفقة رزنامة، والمبالغات التي ترد على تسع فصول تأتي من حقيقة أن (المبالغة ببساطة هي إحداث شرخ في العلاقة بين الأسلوب والواقع).

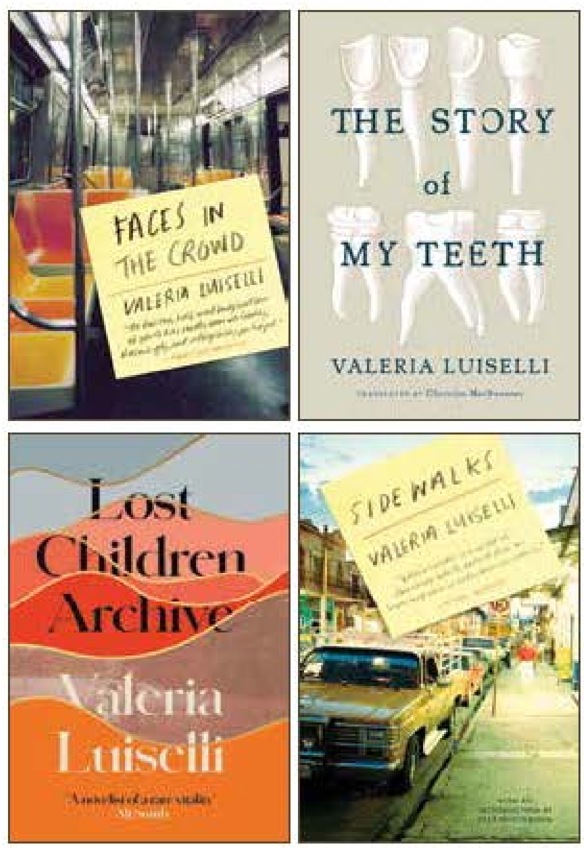
بالعودة إلى (أرشيف الأطفال الضائعين) فإنها تدفعنا للقول، بعد استعراض ما سبق، بأنها رواية أفقية تماماً، برغم ما يتخللها من وثائق وإحالات واقتباسات وصور، تبدأ بغرق الراوية (لا اسم لها) بأخبار اللاجئين: (انكببت على التقارير والمقالات المتعلقة بالأطفال اللاجئين، وسعيت إلى جمع المعلومات عن الحاصل فيما يتخطى محكمة الهجرة في نيويورك، ومراكز الإيقاف والإيواء.. تواصلت مع محامين، وحضرت مؤتمرات لمؤسسات في نيويورك، واجتمعت بالعاملين في مساعدة اللاجئين والجمعيات المتخصصة بذلك (....) قرأت وقرأت، وأمضيت ليالي بلا نوم أقرأ أرشيفاً هائلاً، يعيد بناء ذاكرة سرد الشتات، ومعنى أن تكون ضائعاً في غبار الأرشيف).


مدينة نيويورك

هذا الاهتمام يتأتى من جراء تعرف الراوية في اجتماع للأهالي في مدرسة ابنتها على مانوليا التي لديها ابنتان (٨ و١٠ سنوات) موقوفتان في مركز حدودي أمريكي، بعد محاولتهما الفاشلة عبور الحدود من المكسيك.. يبدأ الأمر بسؤال مانوليا الراوية أن تترجم لها بعض الوثائق من الإسبانية إلى الإنجليزية، ليتطور الأمر مع الراوية، ولتتحول مصائر الطفلتين وآلاف الأطفال مثلهما إلى قضيتها، حيث تمضي رفقة زوجها وولديها في رحلة من نيويورك إلى الحدود المكسيكية، لتوثق أوضاع عشرات آلاف المهاجرين العالقين على الحدود المكسيكية الأمريكية.. وبالتوازي مع ذلك؛ يسعى زوجها للوصول إلى آخر المتبقين من شعب أمريكا الأصليين.. وفي هذا السياق يبقى التناقض جلياً بين الأصلي والمهاجر، والشرعي وغير الشرعي، رفقة أسئلة تراود الراوية على الدوام، عن مدى أخلاقية الفن والأدب حين يعتمد على مآسي الآخرين (هل يمكن أو يجب صنع أدب من معاناة الآخرين؟)، وعن إذا ما كان الشخصي شأناً سياسياً، بما يقود ابن الراوية إلى ما يشبه مصاب أولئك الأطفال الضائعين..

أدبها يتتبع معاناة الناس وقضاياهم المصيرية ويحولها إلى عالم فني

تتداخل حياة الراوية في روايتها (وجوه في الزحام) مع حياة الشاعر المكسيكي جيلبرتو أوين



أغلفة رواياتها



اعتدال عثمان

رؤية أنثوية للعالم

قراءة في رواية هالة البدري

(نساء في بيتي)

(نساء في بيتي) رواية هالة البدري (الدار المصرية اللبنانية - ٢٠١٩) تكشف الطموح الكبير لمشروع الكاتبة الروائي للإسهام في تشكيل وعي جمالي ومعرفي جديد، يضيف إلى الرواية العربية بصورة عامة، والرواية التي تكتبها المرأة وتطرح فيها رؤية أنثوية للعالم، لا تقتصر على القضايا المعتادة في واقعنا، بل تمتد إلى سياقات ثقافية غربية، تمثلها سير حياة الشخصيات النسائية في هذه الرواية، بما يجعل الرؤية تتسع لتشمل الذات الإنسانية - أي المرأة والرجل معاً - في أزمنة وأمكنة متباينة، فيما يتم التركيز على قضية البحث عن الذات، والتعبير بحرية عن كوامنها ومواجدها وأشواقها وتحققها وصراعاتها وإخفاقاتها.

الحرية - كما نعرف - قضية لا تخلو من حساسيات وتصورات، وإن اتفقت في الجوهر، إلا أنها تختلف واقعياً من ثقافة إلى أخرى، وتكون مشروطة في حالتنا بالسياق العام، لكن الكتابة تمنح الكاتبة - إذا ما أوتيت الموهبة - حرية الانطلاق في ممالك الخيال، ومواصلة البحث عن الصوغ الجمالي الملائم، للتعبير عن أدق المشاعر الكاشفة عن أسرار النفس الإنسانية في حالاتها كافة، ومن بينها العلاقات العاطفية ، بما يدعو إلى تقبل القارئ المُستهدف وتفاعله، ولا يخل بالقيمة الأدبية للنص في آن.

غير أن هناك أيضاً علاقة وثيقة بين الكتابة الروائية الجديدة ومفهوم الحرية التعبيرية، إذ يتسم النص الروائي الحديث بالتزامن والتجاور، بدلاً من التوالي والتعاقب في السرد التقليدي، كما يتسم بالبناء الحواري القائم على تعدد الأصوات والمحكيات، وتنوع الخطابات والأشكال السردية، وتراسل الفنون، بما يشكل فضاء مفتوحاً تتحاور ضمنه الشخصيات والأزمنة والأمكنة والقيم التي قد تأتلف أو تختلف، كما قد تكون كاشفة عن الازدواج والتناقض داخل السياق الثقافي الواحد، وكثيراً ما تكون وثيقة الصلة بالحاضر، تستحضره وتكشف خباياه وخفاياه، فيما تتقاطع عبره بحرية محكومة فنياً، تجليات الواقع وسبحات الخيال.

النساء الراويات والمروي عنهن في الرواية شخصيات استثنائية، فكلهن مبدعات مرموقات في زمنهن، مشهود لهن بالموهبة والتميز في مجال الأدب والفن، مثل إنجبورج باخمان، وهي شاعرة وروائية نمساوية معروفة، تكتب بالألمانية، وتعد من كبار كتاب الحداثة في أوروبا والعالم، وجورجيا أوكيف، الفنانة التشكيلية التي يطلق عليها (بيكاسو الأنثى)، أو (أم الحداثة الأمريكية)، وهي التي اشتهرت بأسلوبها المميز في الرسم، إذ تدخل أوردة وردة لتجعلها مركز اللوحة، ومركز الوجود الأنثوي، وربما أيضاً مركز الحياة. وهناك أيضاً قوت القلوب الدمرداشية، صاحبة الدور المشهود والمؤثر في العمل الخيري الأهلي، وفي مجال الثقافة في مصر من خلال صالونها الأدبي، كما تنسب إليها الريادة في كتابة الرواية، على الرغم من أن تاريخ الأدب أغفلها، لأنها كانت تكتب بالفرنسية. وبالطبع هناك هالة البدري بحضورها الإنساني والأدبي والمهني في عالم الصحافة، وتنوع كتاباتها في مختلف المجالات.

يبدأ الحدث الروائي بواقعة فعلية هي اختيار طالبة ماجستير مصرية لموضوع دراسة مقارنة بين رواية (مالينا) لإنجبورج باخمان، ورواية (امرأة ما) لهالة البدري، وتتناول الدراسة قضية الهوية النسوية، والعلاقة بين المرأة والمجتمع في سياقين مختلفين زمنياً ومكانياً وثقافياً. من هنا ينفتح باب الشغف لتطل هالة البدري، على عالم الروائية النمساوية، الذي ينفتح بدوره على عوالم الرسامة الأمريكية، والكاتبة المصرية، المنفية من ذاكرة الأدب العربي.

الرواية إذاً لا تقوم على أصوات سردية عادية، نسمع في كل منها صدى الصوت الآخر، ونغمته المصاحبة في الحوار الذي يدور بينهن فحسب، بل أصوات نساء لهن وجودهن الملموس والمتحقق في الواقع الثقافي والأدبي والفني في ثقافتنا والثقافة الغربية، فالذوات المروي عنها التي طواها الغياب، تعيش هنا على الورق حيواتها الكاملة الحقيقية والمتخيلة، إذ تقرر الكاتبة استضافتهن في بيتها، كما تقرر استضافة بطلات الأعمال الروائية، والشخصيات الواقعية من الرجال، الذين لعبوا أدواراً محورية في حياة النسوة الأربع.

تعتمد الكاتبة على الكشف المتدرج لعوالم الشخوص الواقعية/المتخيلة، فيما تصحب الساردة الأساسية - صاحبة البيت- قارئها من مرحلة إلى مرحلة، فيتعرفان معاً

أول الأمر إلى صورة مجملة، دالة على حياة كل من الشخصيات الساردة والمسرود عنها، وإنجازها الأدبي أو الفني، وعلى أحداث فارقة مرت بها، وكأن القارئ هنا يقوم مع المضيفة بجولة تعريفية حرة، تكشف جانباً من السيرة الذاتية أو السيرة الغيرية التي يقدمها السرد، قبل أن يلتقي بالزائرات ويتلقى الحوار الدائر بينهن في عفوية، فيشعر بأنه يعيش الخيال، لكنه يتنبه كل حين إلى عنوان متكرر يتخلل فصول الرواية (يكتب ببنط مائل مميز) هو (صنعة الرواية)، ويشير إلى ما وراء التخييل، أو ما يطلق عليه (ميتا سرد)، ويعني لفت نظر القارئ إلى حيل السرد، التي يتعمدها الكاتب في تشكيل النص بقصدية واعية بفن الكتابة كعمل تخييلي.

حين يتنبه القارئ، يدرك أن براعة الصنعة تكمن في إخفاء الصنعة، وأن السرد الحواري الذي يبدو عفوياً ومرتجلاً، يخفي الجهد الهائل في جمع المعلومات التسجيلية من مصادر غير متاحة بسهولة، وبلغات غير العربية، وعبر أشكال أدبية وفنية متنوعة، وتنضيدها بحيث تتداخل مع ما تبثه الكاتبة من حيل سردية لضمان التشويق، ولكسر السياق السردي الجاف القائم على دقة سرد المعلومات وتوثيقها، وذلك عن طريق تنوع أساليب السرد الموضوعي المحايد، والمناجاة الذاتية، وتعدد أنماط لغوية مثل الرسائل الشخصية المتبادلة، وآراء نقدية حول الأدب والفن التشكيلي والتصوير الفوتوغرافي والأفلام السينمائية والموسيقا، تتناص مع مقتطفات من أعمال أدبية منشورة، ومقالات تكشف جوانب مجهولة من حيوات الشخوص الروائية، وتتضافر مع حيل سردية أخرى، مثل اختراق السياق التخييلي بلفتات واقعية كالاستعانة بكلمات أغنية شائعة، أو وصف ملابس الزائرات والزوار الافتراضيين، وحركتهم في المكان، وتعبيرات وجوههم في أثناء الحوار الجاري بينهم ومع المضيفة.

سيدرك القارئ المتنبه أيضاً أن هذه الاستراتيجيات السردية سر من أسرار الصنعة، التي توظف بحنكة لتهيئة المتلقي للتفاعل مع هذه العوالم المركبة، حيث تتحاور الشخصيات افتراضياً، وتتجاور الأزمنة والأمكنة والقيم الفكرية والثقافية، بما يكشف عن تكافئها وتقابلها وازدواجيتها وتناقضاتها في آن، على نحو يجعل القارئ يشعر أحياناً بالتيه، فيقرر الخروج من النص/البيت أو يواصل متعة المعرفة، وتذوق هذا الخليط السردي المدهش خارج أطر التفكير المعتاد، والتصورات الجاهزة حول طبيعة المرأة والرجل، والعلاقات الإنسانية، وتعقيداتها في حالاتها المتباينة: الحسية والروحية والعقلية، وتحولاتها أيضاً.

يبقى السؤال المركزي في النص حول ما الذي يجمع الشخصيات النسائية الأربع الرئيسية، ويمد بينهن خيوطاً مرئية وغير مرئية: هل هو التحصن بالفن وشغف الكتابة بحثاً عن الذات وغموض تركيبها، ومن ثم الغوص في الدراما البشرية لتصوير حدة الصراع الداخلي العنيف بين رغبات متعارضة، تواجه الذات، وتعوق اكتمال كينونتها، وتحققها الأدبي والفني والعاطفي والحسي؟

أم هل هو اكتشاف أن الذات تجد أن عليها مواجهة ذوات عدة كامنة داخلها، تشكل كينونتها، وتنسج هويتها عبر علاقات المولد والقرابة والزواج والصداقة والحب؟

إن الذات بهذا المعنى ليست خالصة الوجود، ومتسقة مع نفسها كما تقول بطلة رواية (مالينا) لإنجبورج باخمان: علاقتي بنفسي هي حرب داخلية، إذ تجد داخلها ذواتاً تتصارع معها حيناً، وتتصالح معها حيناً آخر، وتتحاور معها أحياناً، وقد تهزم في حربها معها كما حدث في حالة باخمان، وما أشيع عن موتها، أو عذاب الرسامة (أوكيف) وحيرتها بين تعدد ذواتها المبدعة والعاشقة والممزقة بخيانة الحبيب. كذلك نجد على الضفة الأخرى قوت القلوب، تصارع ذاتها المتمردة على الأوضاع الاجتماعية والمسارات المرسومة للمرأة في بيئتها المحافظة، وقدرتها على امتلاك مفاتيح الثقافة واللغة الفرنسية والكتابة بها، وذاتها الأخرى المستسلمة لقصة حب من طرف واحد بينها وبين محمود أبو الفتح، الصحافي الشهير، وأول من أسس نقابة للصحافيين، وأيضاً ذاتها المعذبة في المنفى الذي لجأت إليه.

وكذلك نجد هالة البدري، ومحاولاتها الدائبة للغوص في العمق المجهول للعلاقات الإنسانية، وتقديم رؤية متكاملة الأبعاد، ومتعددة الدلالات لرحلة المرأة الكاتبة بحثاً عن ذاتها/ ذواتها الحقيقية، وصوتها الأدبي الخاص غير المنفصل عن هموم واقعها، وعن قضايا الإنسان. وهكذا تكشف الرواية، أن المشترك الوجودي الإنساني له جذور قوية، وأنه، برغم اختلاف الزمان والمكان والثقافات، يمكن أن يكون لغة تواصل يبدعها الفن الجميل، وجسراً نعبره نحو تعميق رؤيتنا للحياة.

النساء الراويات والمروي عنهن في الرواية شخصيات استثنائية فهن مبدعات مرموقات في مجال الإبداع

إن السرد الحواري الذي قد يبدو عفوياً يخفي الجهد الهائل في جمع المعلومات عن الشخصيات وبأدق التفاصيل

حاولت الكاتبة الغوص في العمق المجهول للعلاقات الإنسانية وتقديم رؤية متكاملة متعددة الأبعاد والدلالات

جمعت بين الثقافتين العربية والفرنسية

لونا قصير: أكتب للإنسان وليس للنخبة



سليمى حمدان

جمعت بين الثقافتين العربية والفرنسية، وجسدت ذلك في رواياتها. شغفها الكبير بالكتابة جعلها تنسى عالم الواقع وتبقى دائماً برفقة أبطال الروايات، وقد تمضي يوماً بأكمله منغمسة في التأليف من دون أن تشعر. أصدرت أربع روايات حتى الآن، بداية من رواية (القميص الزهري)، إلى رواية (بلاد القبلات)، و(فراشة التوت)، و(مرآة الروح)، إضافة إلى رواية على الطريق بعنوان (غرفة مغلقة).



إنها الروائية اللبنانية لونا قصير، التي كان معها هذا الحوار:

• كيف اقتحمت عالم الرواية؟

– أول كتاب صدر لي كان (القميص الزهري) وهو ليس رواية، بل مجموعة من الخواطر والوجدانيات والقصص القصيرة. لم أتجرأ في البداية على اقتحام عالم الرواية، لكن بعد صدور هذا الكتاب أي (القميص الزهري)، بدأتُ بأخذ آراء الأدباء والنقاد، فقالوا لي أنتِ موهوبة، ويجب أن تُكملي في مجال الرواية.

• لماذا اخترتِ هذا العنوان (القميص الزهري)؟

–كنتُ أرغب في أن أكتب ما يزرع الفرح في قلوب الناس، في فترة كنا نمر خلالها بمآسٍ كبيرة من جراء الأوضاع السائدة إبان الحرب.. وكل رواية من رواياتي اللاحقة فيها مقطع من القميص الزهري أي الفرح.

• رواية (بلاد القبلات) شكلت لكِ نقلة نوعية، ماذا عنها؟ وأين تقع؟

– (بلاد القبلات) عبارة عن (٢٢) قصة، جمعتُ بدايتها بنهايتها. فهي قصة شخص يخاطب شخصاً آخر على مراحل، اخترتُ من كل مرحلة قصة بشكل متدرج، واعتبرت هذه الرواية شبه سيرة ذاتية، مع أن السيرة الذاتية لم تكن يوماً هدفي، كل كتاباتي تنطلق من واقع الحياة، وإن خالطها الكثير من الخيال. وبلاد القبلات فرنسا، فالقصة بدأت في فرنسا، وانتهت في فرنسا.

• عناوين رواياتك لافتة، فكيف تختارينها؟

– اخترتُ عنوان (القميص الزهري) من طرفة موجودة في الكتاب، وعنوان (بلاد القبلات) من قصة قصيرة تحكي عن بلاد القبلات، أما رواية (فراشة التوت) فتطرقتُ فيها إلى شبكة التواصل الاجتماعي، وهي رواية تحكي عن الأنثى التي تبحث دائما عن الحب.

• ما سر هذه الغزارة في أعمالك لتصدري كل عام رواية؟

– لديَ حالة شغف كبير بالكتابة، كل

رواية أكتبها مفعمة بمواضيع عن الحياة، ومواضيع الحياة لا تنتهي، أحياناً كنتُ أجلس من الساعة التاسعة صباحاً وأجد نفسي مازلتُ أكتب حتى العاشرة مساءً، فصرتُ أحاول خلال النهار التحرّك كي لا أعاني عوارض بسبب فترة الجلوس الطويلة. ووصلتُ إلى مرحلة أقرأ فيها وأنا نائمة، فخفتُ لأنني لم أعد أتعايش مع العالم الواقعي بل مع شخصيات الروايات، حتى حديثي مع الناس أصبح عنهم لا عن حياتي الواقعية. أصبحتُ أفكّر بالبطلة، وبما يجب أن تفعله أو بما يجب أن أضيفه إلى الرواية، ما جعلني أعيش في حالة عزلة عن الكون بأكمله، وكان للطبيعة والموسيقا دور كبير في كتاباتي كما أن الكتابة بحد ذاتها تجعلنا نعيش نوعاً من المصالحة مع الذات، بحيث نرى كل ما مضى وما سيحدث من دون إقحام أنفسنا داخل المشهد، وكأننا نرى الصورة من بعيد.

• ما الذي تغيّر في أسلوب الكتابة لديك بين أول وآخر رواية؟

– نقد الذات أهم مما يقوله النقاد، فالكاتب دائماً يكتشف أموراً لا يستطيع الناقد أن يكتشفها. في كل رواية هناك حدث ينطلق الكاتب من خلاله إلى آفاق واسعة، الرواية بنظري مجموعة نجوم قد تكون حدثت في الماضي وقد تكون في الحاضر، يتم تجميع هذه النجوم إلى أن تكتمل وتصبح بدراً وتولد الرواية، فبالنسبة لي في كل رواية هناك حدث مهم يؤثر في الكاتب لينطلق منه، ومن ثم يتم خلق الحبكة والعقدة، كتاباتي إنسانية واقعية درامية كما أنها لا تخلو من بعض الطرفة والفكاهة.

• ماذا عن الأسلوب؟

– أكتب وفقاً لطريقتي باللغة الفصحى، لكن بالأسلوب السهل الممتنع الذي يصل للجميع. أحدهم كان يقول يوماً إننا دائماً في هذه الحياة نتعلّم من كبارنا، وممّن تركوا بصمة في التاريخ من خلال أعمالهم، لكن النباهة هي أن تدرك كيف تتمكّن من الوصول إلى كل الناس. فما نفع أن أكتب إن لم يحب القارئ ما أكتب، سواء كانت رواية أو غير ذلك، فهناك فرحة تولد داخل كل كاتب حين يتعلّق القراء بروايته. ليس من الذكاء أن تكتب للنخبة فقط، لأن العامة مهمون أيضاً، ولن يفهموا إذا كتبت فقط للنخبة.

• كيف كانت نظرة النقاد لرواياتك؟

– معظم ما كتبه النقاد عن رواياتي كان إيجابياً، والدكتورة زينب لوت من الجزائر قامت بدراسة لا تخلو من نقد لرواية (فراشة التوت) بعنوان (أثر الفراشة)، وهي الآن بصدد إصدار دراسة أخرى ستصدر عن مجمل رواياتي.

• بعد رواية (غرفة مغلقة) ما هي مشاريعك المستقبلية؟

– (غرفة مغلقة) لم تصدر بعد، أحلم بأن أجسّد رواية في فيلم سينمائي، لكن الأمر ليس سهلاً، الأمر يحتاج إلى شركة إنتاج، وشركات الإنتاج اعتادت أسماء معينة معروفة وليست مستعدة للمخاطرة والإضاءة على الجيل الجديد.

• انطلاقاً من مدى ثقتك برواياتك، هل تتوقعين أن تحصلي على إحدى الجوائز المعروفة في الوطن العربي؟

– ليس هناك من شخص لا يتمنّى ذلك، لكن لا أستطيع التحدث عن نفسي أو عن كتاباتي، أترك ذلك للآخرين. أحب ما أكتب، لأنني أكتب بإحساسٍ عالٍ، لا أكتب لمجرّد النشر.

• ماذا عن الترجمة، هل ستُترجم أعمالكِ إلى اللغة الفرنسية بما أنك تحملين الجنسية الفرنسية؟

– نعم ستُترجم أعمالي إلى اللغة الفرنسية، وبدأت هذا الأمر مع مترجم من المغرب العربي يعيش في باريس، أعجبت برواياتي، ولديه ترجمات مهمة، وأوّل رواية ستُترجم هي (غرفة مغلقة).

• بناءً على كتاباتك، كيف تنظرين إلى مستقبل الرواية العربية؟

– هناك تقدّم كبير على صعيد الرواية في وطننا العربي، خاصة أن هناك مواهب عديدة ومهمة جداً غير معروفة، ولأنه لا قدرة لهم على الطباعة لأن الطباعة مكلفة.



د. زينب لوت

أقضي أغلب أوقاتي برفقة أبطال وبطلات رواياتي وأمزج بينهم وبين سيرتي الذاتية

أحب أن أكتب ما يزرع الفرح في قلوب الناس برغم كل التحديات التي يواجهونها



لونا قصير توقع كتابها (القميص الزهري)



سلوى عباس

الكاتب الناقد الأديب

> من الضروري أن توجد حركة نقدية تواكب الأجيال المتعاقبة على المشهد الأدبي

تباينت الآراء ووجهات النظر حول النقد بكل مجالاته، سواء النقد الفني أو الأدبي أو الثقافي، حيث هناك شبه إجماع على عدم وجود نقد، وحول ذلك يقول أوسكار وايلد: الناقد فنان فاشل، وهذا الرأي ناتج عن الحساسية الفنية بين الناقد والكاتب والمبدع، لكن ما يجب الحديث فيه هو ضرورة أن يكون هناك حركة نقدية كاملة يفترض أن تواكب جيلاً بأكمله. وهنا يحضرني حديث لأحد الكتّاب من جيل الستينيات يشكو غياب النقد إذ قال: نحن جيل من دون نقاد، وتحديداً من جيلنا، وربما الخلل الأساسي يكمن في جيلنا نفسه، فحتى الآن النقاد الموجودون من جيلنا يذهبون للأمكنة المضمونة والمأمونة، فأنا قبل عشر سنوات لم أكن شخصياً مضموناً لأي ناقد، يمكن أن ينشر بحثاً عن رواياتي، وهذا موجود ربما لدينا نحن كعرب، فمسألة غياب النقد تزيد توتر وحدّة أي جيل تجاه النقد.

وانطلاقاً من هذا الحديث، نرى أن غياب النقد حوّل هؤلاء الأدباء إلى طغاة صغار يجب أن يتلقوا المديح دائماً بعيداً عن أي سلبية قد توجه للعمل، وهذا أمر خطير جداً وأحد أسباب غياب النقد، كما أن هناك جيلاً كاملاً من كتاب وروائيين وشعراء ونقاد وصحافيين يشكلون حساسية خاصة، ومعظم النقاد يعترضون على قول وايلد، لأنه تاريخياً- كما يرون- كان متأثراً بظروف نهاية القرن الماضي، وفي ذلك الوقت، كان كل من الكتّاب والنقاد في جبهات مختلفة وكل واحد غريب عن الآخر.

كذلك هناك إجماع وشكوى، وتحديداً منذ بداية هذا القرن، على عدم وجود نقد يواكب الحركة الإبداعية، وأن الناقد المتمرس وجوده نادر الآن، وأن النقاد ينصبون أنفسهم قضاة للمبدعين، وهؤلاء القضاة منهم المتحيز والمنصف والمضلل، حتى إنه يمكن القول بعدم وجود عدالة في النقد الأدبي، والناقد الحقيقي هو الذي يلم بالنقد الأدبي، والصحافي، والأكاديمي، والفلسفي، والجمالي، والانطباعي، والبنيوي، حتى يستحق لقب ناقد.

أيضاً، وانطلاقاً من رؤية الكاتب النقدية لنصوصه، يحق لنا أن نتساءل: إلى أي مدى يمكننا المقارنة ما بين هذه الرؤية والرؤية النقدية الأخرى؟ بمعنى: ما هي الفروقات بين الناقد الخارجي لإبداع الكاتب وبين رؤيته هو لهذا الإبداع، ليعيدنا هذا الكلام إلى القراءات المختلفة للنص الواحد، خاصة وأن كل قراءة للنص هي إعادة إنتاج أخرى، والكاتب عندما يعيد قراءة نصه أياً كان نوعه: قصة أو رواية أو شعراً.. سيتكشّف له شيء ما

أو إحساس معين يكون غريباً عنه نوعاً ما.

وبما أن الكتابة بحد ذاتها موقف نقدي، هل يستطيع الكاتب، وتحديداً الروائي، باعتبار أن الرواية تحتمل كنوع أدبي الخضوع للنقد أكثر من غيرها من الأنواع الأخرى، أن يكون أثناء الكتابة ناقداً لما يكتب؟ وباعتباره القارئ الأول لنصه فيفترض أنه الأقدر على امتلاك أدواتـه النقدية بعيداً عما يمكن أن يقدمه النقاد الآخرون لنصه الأدبي، وعلى الأغلب عبر آلية الكتابة يعيد قراءة ما كتبه حتى على صعيد الفقرة أو النص، فيحاول أن يخرج من نفسه ككاتب ويصل إلى حد القارئ الناقد، وبالتالي يكون الناقد الأول لنفسه أحياناً يحذف، وأحياناً يستمر، وأحياناً أخرى يترك الكتابة بعض الوقت لكي يكون أكثر قدرة على الحكم، فالممارسة الروائية للنقد تتم عبر اشتغال الروائي بنقد عمله الروائي، أو بما يتخاطب مع هذه الرواية من النقد. وهذا الكلام لا يقصد منه استغناء الكاتب عن الناقد أبداً، كذلك ليس كل روائي مطالباً أن يكون ناقداً، ولكن الروائي مطالب أن يفهم فن الرواية، وعليه أن يكون مختزناً لكل ما أنجزه العقل البشري، من خبرات جمالية ومعرفية وعلوم ورؤى فكرية وفلسفية للحياة، وبالتالي لا بد له من أن يختبر جميع هذه الأدوات وهذه المقولات لخدمة مشروعه الروائي أولاً وأخيراً. وعلى المستوى العالمي عبر تاريخ الأدب، هناك دائماً المبدع الناقد، كما هناك ناقد فقط ومبدع فقط، والمطلوب من أي منهما أن يكون متمتعاً بذوق وحس فني سليم، يستطيع من خلاله التمييز بين أدب جيد وأدب رديء.

سألني بلهجة فيها شيء من الاستغراب: تعملين في الشأن الثقافي وثقافتنا في تراجع كبير، ونحن نغض النظر عنها، فما الهامش المتاح لك في هذا المجال؟ هل سألت نفسك أين الثقافة اليوم؟ وهل لك أن تبرري لي غياب دور المكتبات، مثلاً، التي كانت بمثابة نوادٍ ثقافية للمثقفين والكتاب في زمن مضى؟ أين هي اليوم؟ ولماذا لا يُعمل على إعادتها وتفعيلها لتكون منبراً حقيقياً ورافعاً للثقافة إلى جانب المسرح والسينما وكل النشاطات الثقافية والفنية الأخرى؟ فأجبته: معك حق في ما تقول لو أننا نعيش ظرفاً يتشابه مع زمن كانت فيه المكتبات في أوج حضورها، وفي الظرف الذي نعيشه الآن، لا نستطيع فصل حالة التراجع في شأن ثقافي عن شأن آخر، وهذا ما نلمسه في كثير من المجالات، حتى إننا في الفترة الأخيرة نرى تراجع «الطقس المعرفي» برمته.. وكما تعرف؛ فإن المكتبة والكتاب والقراءة، من أصعب الأجناس في ذلك الطقس، كونها من أهم الأدوات المعرفية، وأسباب ذلك كثيرة، هل يمكننا مثلاً إغفال الشرط الاقتصادي ودخول الناس، وتحديداً المثقفين، في صراع حميم مع معركة البقاء وتأمين عيش أولادهم؟ فضلاً عن ظهور الكمبيوتر والإنترنت، التي أصبحت تكلفة الحصول عليها أقل بكثير من تكلفة الكتاب، ما أدى إلى تراجع هاجس القراءة، نظراً لسهولة تحقيق تلك الوسائل التكنولوجية، حيث تحولت المنافسة من التنافس على الشأن المعرفي بوسيلته الأساسية «الكتاب» إلى التنافس على اقتناء أدوات ووسائل التكنولوجيا الحديثة، ما أدى إلى تحوّل عميق في النظر إلى مصادر المعرفة، فكما كان المثقف سابقاً يسعى لمتابعة كل جديد في إصدارات الكتب، أصبح اليوم يسعى ليكون على تماس مباشر مع ما تقدمه التكنولوجيا من جديد.

وبينما أكمل حديثي عن أسباب تراجع الثقافة، قاطعني محدثي قائلاً: طالما أننا نوجِد مبررات لتقصيرنا وتراجع ثقافتنا وحالتنا المعرفية، فلن تتطور ثقافتنا، وسنبقى نحنُ لزمن مضى كانت الثقافة فيه زادنا وزوادنا، ثم غادر دون أن يقتنع أن ما تعانيه الثقافة اليوم هو جزء من أزمتنا الإنسانية ككل، فكان حوارنا أشبه بحوار الطرشان، الذي لم ينتج عنه أي فائدة ترتجى.

غياب النقد قد يحول بعض الأدباء إلى طغاة صغار اعتادوا المديح وحسب

أصبح وجود الناقد المتمرس نادراً بعد أن نصب النقاد أنفسهم قضاة على المبدعين

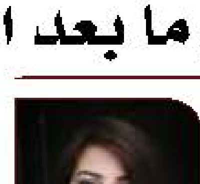
هل يمكن للمبدع أن يكون أثناء الكتابة ناقداً لما يكتبه؟



في ديوانه (طفلٌ يركضُ في الأساطير)

حسن شهاب الدين

يوظف أدوات ومفاهيم ما بعد الحداثة


بثينة الصالح

تتناول هذه الدراسة عن ديوان (طفلٌ يركض في الأساطير) عبر قراءة تحليلية في البنيتين الخارجية والداخلية المنتمية إليها، من خلال ما قدّمه هذا الديوان من دلالات عميقة، وطاقة شعرية واحتمالها للتقنيات الفنية، وتقابلها مع مفهوم العولمة، والانعتاق من الحاضر الرثّ إلى الذاكرة الأم، إذ يبدأ الشاعر بقصيدة تحمل عنوان الديوان (طفلٌ يركضُ في الأساطير).

الديوان يقدّم دلالات عميقة وطاقة شعرية ممثلة في التقنيات الفنية



(طفلٌ.. / يهزُّ بجذعِ الأفقِ / يقطفُ مِنْ أغصانِ ذاكرةِ الأشياءِ ما فَقدَ، / كم علّق الشمسَ / في خيطِهِ / وطيَّرها / ليوقظَ الصبحَ للجيرانِ / إنْ رقدَ).

إنَّ الفراغ المتروك لم يأتِ عبثياً، بل هو امتداد الاسم إلى حيّز الوصف والتعريف به عبر قراءات متعددة تستطيع إيصاله إلى ما يليه، وينطلق به من المكان الضيّق إلى الأفق المفتوح على الدلالات (فراغٌ ينبغي للقارئ أن يملأه لكي يربط بين الأجزاء غير المترابطة). فهذا الطّفل هو الشاعر نفسه، ويأتي استرجاعه للحالة الطفولة ما يشوب الواقع الجسدي والنفسي الحالي من إرهاصاتٍ وأعباء تثقل كاهله فيهرب إلى البداية كي يطهّرَ روحه من براثن الواقع، وهذا ما يشير إليه عندما يتابع ليقول (أغصانُ الذاكرة) كمعادلٍ موضوعي للذاكرة التي غدت شجرةً كثيفةً بعد أن عبرت نحو الحياة، فيقطف منها هذا الطفل الذي (علّق الشمس) في إشارةٍ إلى المخيّلة التي تمتلكها البراءة والبساطة التي أودت به إلى مفردة (الجيران)، عبر التشبيه المبطّن والتّداعي، يغيب مفهوم الزمكانية ليحضر الإنسان بمفهومه المتجلّي في (الأنا).

وفي قصيدة أخرى بعنوان (سؤال): يستمرّ الشاعر بالجو الشعوري ذاته، حيث يبحث عن (أناه) الغائبة، لكن برؤية مختلفة تحمل مفهوم الفِصام الذهني والضياع في جوهر الوجود وأساسه، فيقول:

(ظلّان في المرآةِ.. / أيُّهما أنا / من منهما ابتكرَ الحياةَ لأيْنا / كنّا معاً..)

ويحمل معه السوداوية بمدلول (الظلّ) ويتوغّل فيها نحو اعتبار جسده الأصلي كالظلّ تماماً مشبعاً بالسّواد، وينفي فكرة التّضاد والصراع الداخلي لتحلَّ مكانها فكرةُ الانقسام إلى جزأين متشابهين حدّ التّطابق:

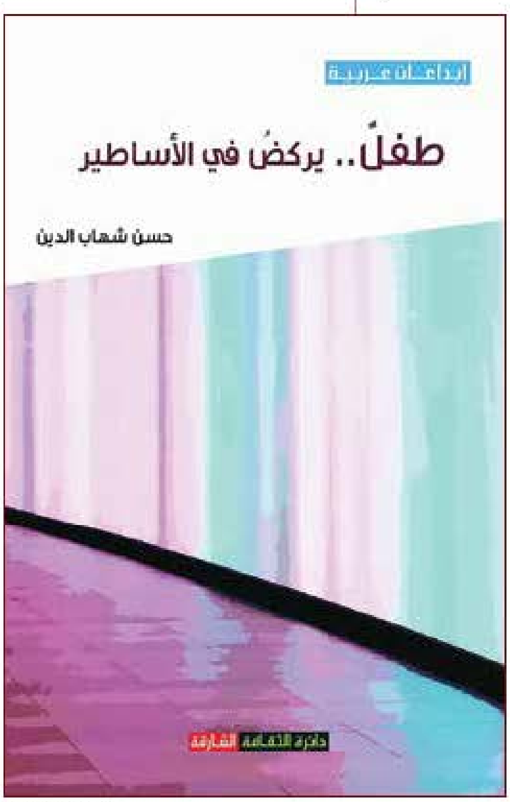
(وإذا ببرقِ قصيدةٍ / شطرَ السماءَ بنصلِه / ما بيننا)

وهذا الانشطار لم يكن إلا بفعل القصدية التي ألقتْ ببرقها في غياب الأبعاد والتّسطّح، وتبشّر بالمطر القادم (البرق كإشارة)، وهنا يظهر التضادّ في المعنى بين أنه مازال ظليّن برغم وجود هذا الضوء المباغت والحاد، وبين الأمل الموسوم القادم إلى الجسد الغائب، ومفردة (البرق) تحمل من القوة في الكناية عن العاصفة التي تغيّر جغرافية المكان والمتغيّر هذا هي جغرافية النّفس الإنسانية، أي ذروة الانفعال الداخلي. ثم يتابع:

(هأنا.. / سؤالٌ مُوغلٌ / في تيههِ / أنا الـ(هنالكَ) / أم شبيهي الـ(ها هنا).

ينتقل الشاعر إلى بُعدٍ مكانيّ منتقلاً من (المرآة) القريبة إلى ما بعدها، من خلال استخدام أسماء الإشارة (هنا وهنالك) ثم التفريق بينهما من حيثُ البعدُ المكاني لتكون (أناه) أقرب من شبيهه ليضيف بُعداً ثانياً للنص يؤسّس لفعل الخطاب، ما يتيح فتح باب السؤال على مصراعيه، بتحقيق شروط الخطاب من ثنائية المرسِل والمتلقي والرسالة

الطفل هو الشاعر نفسه يحاول استرجاع حالة الطفولة حيال ما يشوب الواقع من أعباء تثقل كاهله



غلاف الديوان

فيما بينهما، والمسافة المكانية الشرطية للسؤال، وبهذا يؤكد الشاعر هذا الفصل والانشطار وتزداد الفجوة، يبقى عالقاً في مسار المنظومة التصورية/ التخيلية ذاتها.

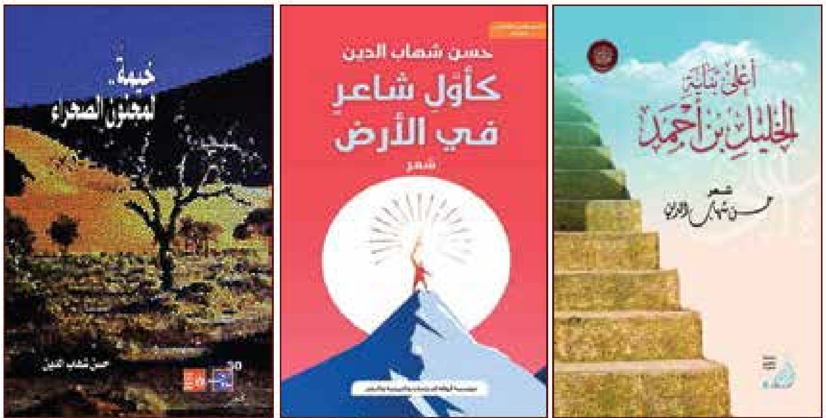
ونلحظ النزوح نحو التاريخ كنقطة انطلاق جديدة في قصيدة (كن آدماً) لتأتي أسطورة بدء الخلق في تناصٍّ واضح، ومحاولة البدء مجدداً برؤية سريالية عالية، أي أنه الاكتشاف المتجدِّد والعودة إلى أصل الأشياء ومبتدأها، والدعوة إليه بصيغة الأمر لتنطوي على صيغة الضرورة الملحّة، والإيحاء بوجود (الأنا) المستعلية:

(كنْ آدماً.. / وتعلَّمِ الأسماءَ / وابسِطْ يديكَ.. / وعانِقِ الأشياءَ).

كما تُثير القصيدة من خلال توظيف قصة التكوين والرَّغبة الملحّة لإعادة تصويرها بروحٍ فطريةٍ جديدة تنطلق نحو الخير والمحبة والإنسانية، كحلٍّ بديل للمجتمع الغارق بالخلل، واستنباط (الأنيما)، أي العنصر الأنثوي في اللاوعي الذكري، ويتابعُ الشاعر:

(الأرضُ أنثى الأبجديةِ.. / فارتجِلْ / وطنَ القصيدةِ / وابتكر.. حوّاءَ).

لكن الوجود هنا هو غائية تحويلهما إلى: (وطنُ القصيدة الذكر والأرض الأنثى). لينزح بدء التكوين تحت مفهوم الخلق الإبداعي بأدواته التي هي الثنائيات المتقابلة (وطن القصيدة/ آدم – الأرض/ أنثى). ويشكل الشاعر ثالوث هذا الاكتمال إذا ما أخذنا بعين الاعتبار المدلول المزدوج لآدم الذي يجسّد وجود المُخاطب، وهو الشاعر نفسه (الذات المخاطَبة) ليكتمل مفهوم الحوار الداخلي (المونولوج) الواضح في هذا النص، فيتحوّل التناص إلى امتصاص في ضوء إعادة إنتاجه بصيغة مركّبة وجديدة.



من كتبه

كما نتلمس هشاشة وضعف الإنسان في المجتمع المعولَم في ما تحدَّثَت عنه المقاطع الشعرية في النصوص السابقة من حالة التَّشظّي وخذلانِ المجتمع للفرد حتى لتستبدُّ به العزلة، ويصلَ حدَّ الوحشة المفرطة والهذيان واللاجدوى، فإن الشاعر يسحب هذا على معظم قصائد الديوان، وهنا مقطع من قصيدة بعنوان (غنوة) يستفرد بها الشاعر بالقسوة المباشرة التي تصف علاقته بـ(العالم القبيح) عبر تعارضٍ واضح بين مفردتي (اللين والغزو) ليبرز دلالة كلٍّ منهما على أتمِّها، فيزداد ضعفه وتزيد سطوة العالم وطغيانه:

(في فمي غِنوةٌ.. / فكيفَ سأغزو / ذلك العالمَ القبيحَ بغنوة؟).

هكذا وجهاً لوجهٍ مع هذا العالم الموحِش سيشقّ الشاعر طريقه نحو هدفه الأسمى، وتخفّ وتيرة الانفعال حين تنتقل إلى صيغة السؤال، الذي يشي بالتعب والإنهاك ويعطي بُعداً زمنياً لهذا الخطو، وهذا الهدوء الذي ينم عن اقتراب الاستسلام، استدعى تحولاً على صعيد اللغة (غنوة أصبحت خطوي)، (أغزو تحولت إلى نديّة)، (العالم القبيح تحوّل إلى الطريق الوعر)، وهنا تقلّصَ بفارق القوى:

(خطوي والطريقَ.. / نِدٌّ لنِدٌّ / فمتى أسبقُ الطريقَ بخطوه؟).

وهكذا: ومن خلال البساطة المبطّنة بالعمق والوضوح الموحي بالغموض، والانفتاح على التأويل من خلال الأسئلة والفراغ المتروك والبنية الشكلية للقصائد وغياب القصدية، واستخدام الجمل القصيرة في عصر السرعة واللهاث، وإضافة تنوع الدالة والمدلول، والتناص، النيابية بين المُسنَد والمسند إليه، مفهوم ما بعد الخطاب والاستعارة، والمجازات الموزّعة على امتداد صفحات الديوان، تُعلي من شأن الشكل البنيوي للقصائد التي استطاع الشاعر من خلالها تقديم توظيفٍ مجْدٍ وحقيقي وملائمٍ لأدوات ومفاهيم ما بعد الحداثة.

> الفراغ المتروك في ثنايا القصيدة لم يأت عبثاً وإنما هو محاولة لإقناع القارئ بملئه

> أراد من قصائد ديوانه أن نلمس هشاشة وضعف الإنسان في أجواء العولمة



حسن شهاب الدين

بين أدبَي الأطفال والكبار



رؤى مسعود جوني

لا يختلف مفهوم كلمة الأدب في كافة مجالاته، سواء كان أدب كبار أو أدب أطفال، ما يمكن أن يختلف هو الأدوات التي يتم من خلالها التواصل بين الكاتب والقارئ، لأن الفئة العمرية للقارئ هي المختلفة.

إن التطور التاريخي للأدب لم يحدث بوتيرة واحدة في أنحاء العالم، ما يؤدي إلى صعوبة إنشاء تاريخ عالمي موحد للأدب، فالعديد من النصوص فقدت على مدى آلاف السنين، إما عمداً حيث حرقت الكثير من الكتب، وإما عن طريق المصادفة، وإما بسبب التلاشي الكلي للثقافة واضمحلال الحضارات.. لكن لا شك أن الأدب قديم جداً، فملحمة جالجاميش مثلاً كتبت عام (٢٠٠٠) قبل الميلاد، وبالطبع تشير النقوش والأوراق القديمة إلى وجود الكتابات والمكتبات في بعض البلاد العربية منذ عصور بعيدة.

أما بالنسبة إلى أدب الأطفال، فقد نشأ بصورته الشبيهة بالحالية في العصر الحالي في الدول الأوروبية، ومما لا شك فيه، أن الدول الأوروبية الاستعمارية حاولت أن تنشر أدبها في البلاد المستعمرة كنوع من الغزو الفكري لأبناء ذلك البلد، وظهر كتّاب كثر كانت مهمتهم الدخول إلى عقول الأطفال على مستوى العالم للسيطرة عليهم.

ولقد ترك (ديكارت) بصمته على تفكير وعقل كل طفل فرنسي، وحدث الشيء نفسه بالنسبة إلى الأطفال الإنجليز، إذ فرض عليهم (باكون) أسلوبه في التفكير، و(جون ديوي) الحياة التربوية في أمريكا.. ومن هنا كانت بذور الوحدة الفكرية بين أطفال كل بلد من هذه البلدان.

توجد فروق من حيث النشأة والأدوات والأنواع أدبياً وتربوياً

بالنسبة إلى الوطن العربي، فلا وقت محدداً لبداية أدب الأطفال، ولكن مصادر القصص تنوعت، وبدأت بقصص الأنبياء في القرآن الكريم، ثم أدى التراث الشعبي وقصص عنترة بن شداد وعلاء الدين وغيرها، رسالة إرسال المغازي والمعاني للأطفال، وجاءت الترجمات لتطور هذا المجال وترسي الدعائم لوجود كتّاب في هذا المجال السهل الممتنع.

إن الأدب الذي يتوجه للكبار ليس بحاجة إلى شروط معينة، بل يحتاج إلى بحث موضوع يشد القارئ، عبر استخدام عناصر إبداعية تُخط على الورق فتعبّر الكلمات عن الصور والخيالات والقصص.

أما فيما يخص أدب الأطفال؛ فهو أبسط من ذلك لغوياً، حيث لا تحتوي مواده غالباً إلا على عدد قليل من الكلمات، ولكن ربما يكون أعقد من أدب الكبار في ما يخص جذب الطفل بعناصر تغني الخيال باستخدام الصور والألوان والشخصيات العجيبة.

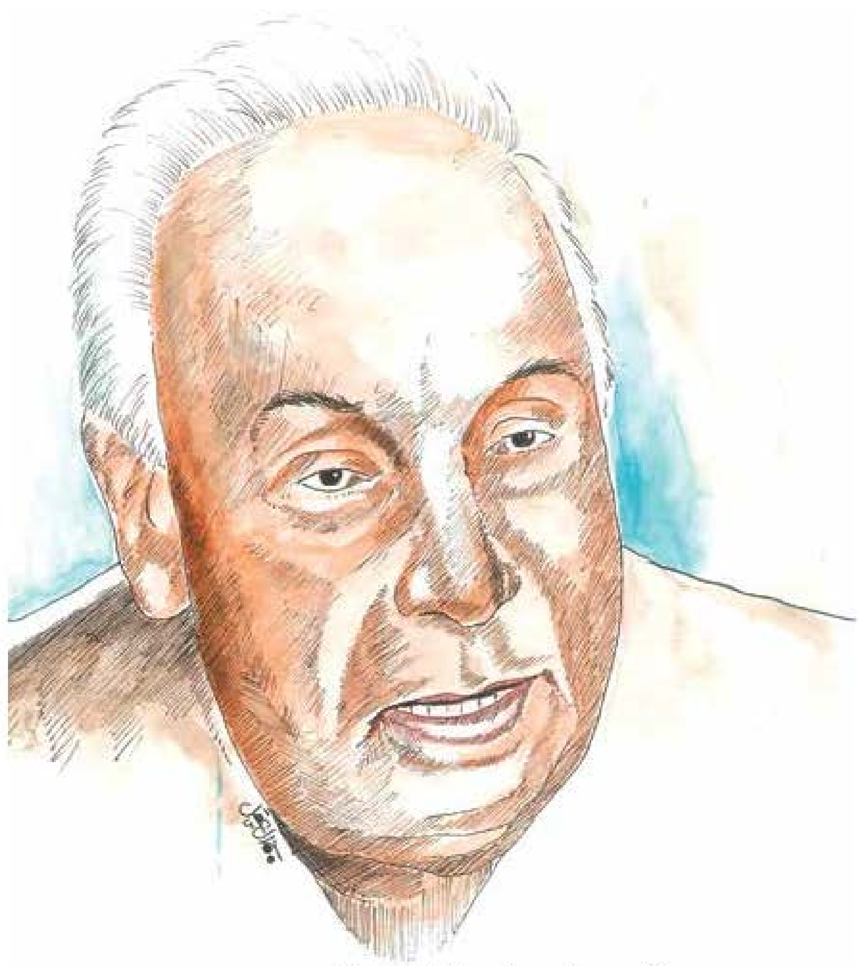
مجال أدب الكبار كما هو معروف يتفرع إلى عدة موضوعات، أهمها:

الرواية: والتي تعتبر تسجيلاً لموضوعات مختلفة بعدد كبير من الصفحات، تصل للمئات وتتناول أموراً (إنسانية، سياسية، دينية، اجتماعية، وثائقية...). والقصة: وهي أسلوب أدبي شبيه بموضوعات الرواية، لكن بعدد صفحات أقل. والشعر: وهو الشحنة العاطفية التي من خلالها، يعبر الشاعر عن مكنونات قد تكون سياسية أو عاطفية أو غيرهما.

أما فيما يخص أنواع أدب الأطفال؛ فينقسم إلى: الرواية، التي غالباً ما تبحث حادثة تاريخية أو إنسانية أو بوليسية أو مغامرات بأسلوب سهل.. والقصة، وهو نوع الأدب الأكثر شيوعاً وأهمية، والذي يصور حكاية أو حدثاً في زمن معين، وهذا النوع الأقرب إلى قلب الطفل، حيث تكون القصة قليلة الكلمات بليغة المعنى وتتنوع موضوعاتها (كالقصص الشعبية، المغامرات، الفكاهة، البطولية، الدينية، العلمية..). والأشعار والأغاني؛ تكون بإيقاع معين يخاطب إحساس الطفل ويترك أثراً في نفسه.

وبالطبع، هناك مجالات وأنواع أخرى تخص أدب الكبار والأطفال، منها الخواطر والمقالات والمسرح. فأدب الكبار، يضيء مكامن النقص في الواقع بغية ترميمه وتحسينه، ربما يمتد لوصف واقع حالي أو تاريخي، أو يصف أماكن وقد يحلل شخصيات ويتقمصها.

أما أدب الأطفال؛ فهو من الوسائل التربوية الضرورية لتنمية الطفل وغرس القيم والأخلاقيات المرجوة منه، بما يغني مفرداته اللغوية ومواهبه وقدراته الذاتية. ومن الأفضل دائماً استخدام الأسلوب المرح أو الفكاهي المعتمد على الإثارة والتشويق، لإغناء روح الطفل وميوله في البحث والاكتشاف والمغامرة، ومعرفة البيئات والعادات الاجتماعية المختلفة.



أسس للجمالية في النقد العربي

د. عزالدين إسماعيل

وفّق بين التراث العربي والمنجز الغربي الحداثي



د. بهيجة إدلبي

بينه وبين اللغة حالة وجدٍ كما بين العشب والماء، أن تصغي إليه ناقداً يستدرجك نهر بصفاء مائه وعذوبته، وأن تقرأه مترجماً كأنك تصغي إلى هسهسة المعنى، أما إذا أصغيت بروحك إلى قصائده، فثمة وصل واتصال بالرؤى، والنميات في الوجد، فتدخل معه في (طقس اللغة المنسية؛ لغة الماء ولغة العشب ولغة الأحراش البرية)، يعبر الأزمنة إلى (زمن العشق الأول والآفاق النورانية)، يسبح (في نهر الغبطة)، ينحلُ في بستان الكون أثيراً أو شعاعاً في قزح الملكوت، فإذا الأشياء أمامه غير الأشياء، (أصبح فاصلة في لغة المطلق/ أصبح لغة لا تُسمع أو تُنطق).

أنشأته القراءة منذ كان طفلاً، فشكلت بدايات وعيه المعرفي، وطبعت خياله بطابع البحث، وطابع الأسئلة التي هي جوهر العملية النقدية، فلم يكتفِ بالمقرر الدراسي، بل وسّع أفق معرفته بالقراءات المختلفة: فقرأ ألف ليلة وليلة، التي أسرته بخيالها وقصصها العجائبية، ما رسخ لديه العلاقة بين الخيال والأدب، لتكون المرحلة الثانوية من أخصب مراحل حياته، حيث تشكل الوعي والاتجاه الأدبي، مستدرجاً إلى ذاكرته كل ما يتعلق بالأدب والثقافة العربية التراثية، دون أن يغفل عن المدونة الفكرية والثقافية والأدبية الأجنبية، بأمهات كتبها التي غيّرت مسار التاريخ الإنساني، مثل (الجمهورية) لأفلاطون، ومؤلفات توماس مور، وكتاب (الأمير) لميكافيللي، وكتابات جان جاك روسو، وتفسير الأحلام لفرويد، كما قرأ دوستوفيسكي ومكسيم جوركي وأوليفر تويست لتشارلز ديكنز، و(الوجود والعدم) لسارتر وغيرها، ما طبع شخصيته الثقافية والمعرفية بطابع المثقف الشامل، وعمق نظرته النقدية في استبصار الأدب، ليستكمل هذه الرؤية بدراسته الأكاديمية وتخصصه في المرحلة الجامعية فكانت أطروحته للماجستير عن روميات المتنبي، ليستكمل في الدكتوراه بحثه في الأدب وفنونه والأسس الجمالية في النقد العربي، والتفسير النفسي للأدب.

فالدكتور عزالدين إسماعيل، الذي تتلمذ على يد طه حسين وأحمد أمين وأمين الخولي، يربط المعرفة بالقيم، والقيم بالمعرفة، حيث لا انفصال بين التشكيل المعرفي لدى المبدع والناقد وبين التشكيل القيمي الذي يدعم أصالة المعرفة، فكانت ثروته الحقيقية في الكتاب الذي يمثل لديه العنصر المؤثر في تطور التاريخ البشري والوعاء الذي حمل خلاصة الفكر والتجربة الإنسانية.

لقد كرس الدكتور عزالدين إسماعيل وقته منذ الدراسة الجامعية لدرس النقد تاريخه ونظرياته، إيماناً منه بحاجتنا الملحة إلى العمل الدائب في هذا الميدان، حتى تتضح أمامنا معالمه، وحتى نقدم لأنفسنا بناء ذوقياً وفنياً على أسس واضحة ومفهومة ومدروسة، مبيناً أن معرفة النص ليست المعرفة الموضوعية أو الشكلية، وإنما المعرفة التي تجعل من النص مختبراً حقيقياً لرؤيته النقدية، عبر هذا التبادل المعرفي بين معرفة الناقد ومعرفة النص.

وقد استهوته الدراسة الجمالية، فدرس الأحكام الجمالية المختلفة، التي تقوم عليها أنواع الأحكام النقدية للأدب والفن بعامة، مع دراسة تطبيقية تصور لنا النقد الأدبي عند

العرب والأسس الجمالية التي استند إليها، ليرى (أن الإستيطيقي ليس هو الجميل والعكس صحيح، وأن الإستيطيقا ليست هي الجمال والعكس صحيح، بل إن الجمال ذاته أصبح ميدان الإستيطيقا فاختلف عنه كما يختلف علم الأخلاق عن السلوك الإنساني).

لذلك كان ظهور كتابه (الأسس الجمالية للنقد العربي)، مفاجأة كبرى كما يصفه د. عبدالغفار مكاوي، ودليلاً ناصعاً على مدى جدية البحث ومشقته وأهميته، في تعقب أصول الفلسفة الجمالية والنظرية للنقد العربي القديم في عدد هائل من مراجعه القديمة والحديثة.

فالأمر المهم الذي قام به د. عزالدين إسماعيل، هو التوفيق الواعي بين التراث العربي وما وفد من المنجز الغربي الحداثي، كما يرى د. محمد عبدالمطلب (ومن هنا الموقف التوفيقي يطرح في مرحلة مبكرة العلاقة بين الأدب واللغة، وهي العلاقة التي قامت عليها (الأسلوبية والأسلوب) قبل أن يستفيض الحديث عنها في الزمن الأخير، فالأسلوب عنده هو الاستخدام الخاص للغة)، وبالتالي فإن رؤية د. عزالدين إسماعيل تجاوزت البنيوية ورؤيتها الضيقة إلى الشمولية النقدية، كما يرى د. جورج طرابيه، التي تستعين بالمذاهب النقدية الحديثة دون استثناء لعملية الكشف

لم يكن د. عزالدين إسماعيل ناقداً متفرداً فحسب، وإنما كان أيضاً شاعراً رقيقاً فله ديوان (هوامش في القلب)، وفي المسرح الشعري له (محاكمة رجل مجهول)، و(أوبرا السلطان الحائر)، وفي شعر الإبيجراما له (دمعة للأسى دمعه للفرح)، كما لم تقف إسهاماته في مجال التأليف، وإنما امتدت لتشمل مجال التأسيس لمشهد ثقافي ونقدي عربي، ترك أثره واضحاً في أجيال من النقاد الذين تتلمذوا على ذائقته النقدية، وعلى مشروعه النقدي ونظرياته، التي أصبحت علامة من علامات النقد العربي. فله الفضل في إصدار العديد من الدوريات، التي أصبحت علامات بارزة في المشهد الأدبي والنقدي مثل مجلة (فصول) التي أصدرها عام (١٩٨٠) مع الشاعر صلاح عبد الصبور، كما أسس مجلة (إبداع ١٩٨٣)، ومجلة (عالم الكتب ١٩٨٤)، ومجلة (القاهرة عام ١٩٨٥).

د. عز الدين إسماعيل، الذي أيقظ روح النقد الجمالية، فتحول النقد بين يديه فلسفة تختبر النص في الحياة والحياة في النص، يبصر في ماء اللغة، كما تبصر اللغة في ماء المعنى، يقول في مقطوعة من أبيجراماته بعنوان (الأمانة) متيحاً لضيق العبارة أن تتسع في شساعة التأويل بين كونية الذات وذاتية الكون: كتبت أمس فوق صفحة الرمال أحرفاً من ماء / فغاصت المياه في الرمال / وكنت قد خططت فوق الماء أحرفاً من الرمال / فغاصت الرمال في المياه/ لذا أبت أن تحمل الأمانة الجبال.


دوستويفسكي


عبدالغفار مكاوي

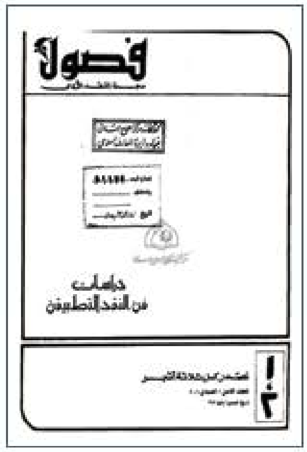

أحمد أمين

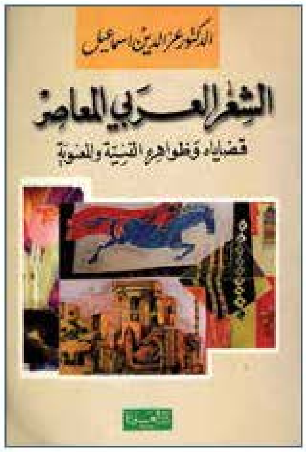

تشارلز ديكنز


د. عزالدين إسماعيل

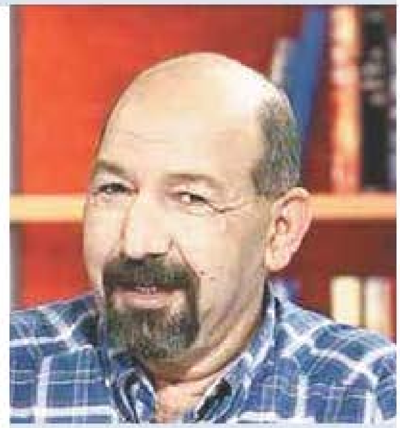
إلى جانب النقد له دواوين شعرية ونصوص مسرحية ومشاركات في تحرير مجلات ثقافية عديدة







من مؤلفاته



سعيد بن كراد

اللغة والتعبير البصري

الإيماءة والكلام

قدم أندري لوروا – غورهان، وهو من كبار المتخصصين في ما قبل التاريخ تأويلاً جديداً لما خلفه الإنسان من رسوم وخربشات، ظلت لقرون طويلة تُزين جدران كهوفه وصخوره. فلم تكن التعبيرات الغرافية الأولى، في تصوره، تجسيداً لواقعية متأصلة في وجدان الإنسان، كما اعتقد الداعون إلى الواقعية الاشتراكية، بل كانت من طبيعة تجريدية. ومن المحتمل، أنها كانت موجهة للتعبير البصري عن بعض الإيقاعات الصوتية ذات القصد التواصلي الصريح. وهذا ما حاول البرهنة عليه في كتابه (الإيماءة والكلام). لقد شكلت هذه التعبيرات في أغلبها معادلاً إيمائياً لما يمكن أن تفرزه النفس التواقة إلى معرفة محيطها والكشف عن طبيعة ظواهره ومظاهره. فلم يكن أمام الإنسان القديم سوى اليد بطاقات الإيماء فيها، لكي يكتب قلقه كما يمكن أن تلتقطه العين.

وقد كان ذاك هو الرابط عنده بين الوجه والإيماءة، أو ما يمكن أن يُشكل حالات تواطؤ بين (زوج وظيفي) يشد اللغة إلى التعبير البصري، الذي ينوع من إيقاعها التعبيري والدلالي، ويمنح العين، في الوقت ذاته قدرتها على الانفصال بذاتها وبلورة طاقاتها التعبيرية الخاصة. لقد كان هذا الزوج يتشكل من ثنائيتين هما مصدر طاقات الخلق والإبداع عند الإنسان: اليد/ الأداة، والوجه/ اللغة. إنهما النافذة والامتداد وسبيل الذات المدركة نحو عالم لا يمكن أن يوجد إلا من خلال وعي يستوعبه ويمنحه معنى. وهذا الترابط هو الذي يُعبر عنه عادة بالقول، إن التشكيل أخرس، فهو مادة ناطقة في المفاهيم الدالة عليها، أما الشعر فأعمى، إنه لا يقود إلى استثارة مباشرة للأحاسيس التي تنبعث من الأشياء التي يتحدث عنها.

> كتابات ورسومات الكهوف الأولى مثلت طاقات الإبداع عند الإنسان في اليد واللغة

استناداً إلى هذا الزوج تشكلت، في تصوره، لغتان، لغة السمع المرتبطة بالحقول التي تنسق بين الأصوات، ولغة البصر المرتبطة بالحقول التي تنسق بين الإيماءات؛ يتعلق الأمر من جهة بالتباشير الأولى، التي ستعلن عن ميلاد (كلام) هو الذي سيطور اللغة والفكر التحليلي ويربطهما بالطولية الزمنية، ويتعلق من جهة ثانية باستقلالية الإيماءة، وتحولها إلى أداة ستكون هي أساس التعبير البصري، كما يمكن أن تستوعبه العين وتجسده اليد ضمن الممتد الفضائي. هبة أخرى من هبات الثقافة، لقد تعلم الإنسان من مضافاتها كيف يتأمل حزنه وفرحه في ما تبدعه يداه وتفجره طاقات صوته.

> تشكلت من هذه الثنائية لغتان الأولى لغة السمع والثانية لغة البصر

وهي صيغة أخرى للقول إن هناك نوعاً من التوازي بين البعد الوظيفي لليد والبعد الوظيفي للوجه، وسيقود هذا التوازي تدريجياً

إلى الربط الكلي بين البصري والشفهي، أي بين الامتداد الخطي الذي تمثله اللغة الشفهية، وبين التخطيط الطباعي المرتبط باليد. فاليد هي التي قادت إلى اكتشاف وسيلة جديدة للتعبير، هي التخطيط الطباعي المسؤول عن ظهور الكتابة لاحقاً (الرسم على جدران الكهوف مثلاً)، أما الوجه فهو مصدر اللغة الطبيعية، وهذا ما يبيح لنا القول إن البصري ليس رديفاً للسان، أي مضافاً عرضياً يمكن الاستغناء عنه، بل هو لغة مستقلة بذاتها وقادرة على بلورة (حقيقتها) الخاصة استناداً إلى أوليات لا يمكن الخلط بينها وبين التمفصل اللفظي.

لا فاصل إذاً بين ما يأتي من العين واليد، وبين ما تُعبر عنه النفس في كلمات مصدرها التمفصل الرمزي للصوت. نحن أمام نسقين، الغاية منهما الجمع بين رموز مختلفة، من حيث الاشتغال ومن حيث المادة، ولكنهما يقودان إلى الكشف عن الطاقة الدلالية ذاتها؛ لذلك ربطت بينهما كل الحضارات الإنسانية ربطاً وثيقاً من دون أن تخلط بينهما. ففي الحالتين معاً كانت هناك رغبة في التعبير عن الخبرة الإنسانية في تنوعها وغناها. وقد تنبه بعض الفيلولوجيين العرب القدامى إلى هذا الترابط، وتحدثوا عن الدلالة التي تتم عن طريق اللفظ وعن تلك التي مصدرها الإشارة وحدها، لذلك كان الحديث في الظلام عند بعضهم دائماً ناقصاً (ابن جني).

فكما لا يمكن الحديث عن تجربة لسانية خالية من الإيماءات، وإن وجدت فستكون ناقصة، لا وجود أيضاً لتجربة بصرية خالصة، فكل عنصر من عناصر اللوحة مثلاً محدد داخل سجل رمزي، لا يمكن في غيابه أن نلتقط سوى مثيرات بصرية. إن السامع لا يلتفت إلى مادة الأصوات، بل يلتقط تمفصلاتها، أي ما تحيل إليه من مدلولات، والعين لا ترى اللون بل تستنطق الانفعالات الدالة عليها.

ولم يكن هذا التقاطب أمراً طارئاً، بل هو حدث وجودي موغل في القدم، يشهد على ذلك كل التراث البصري، الذي وصلنا منذ عهود ما قبل التاريخ، بدءاً بالخطوط والرسومات التي كانت تشير إلى البدايات الأولى، التي تَشَكل فيها الوعي المجرد (رسوم مغارات لاسكو وغيرها)، وانتهاء باللُقى الطينية التي كشفت عنها الحفريات، وانتهاء بكل التماثيل الوثنية التي احتمى بها الإنسان تزلفاً. وذاك عصر من عصور النظرة في تاريخ التجربة البصرية عند الإنسان(ريجيس دوبري). لقد كان المرئي في العين سبيلاً ضرورياً إلى اللا مرئي في الوجود، وكان سبيلاً أيضاً إلى الوعي المجرد في النفس.

هذه الطاقة التعبيرية هي التي حولت اليد من مجرد عضو موجه لتنفيذ برنامج بيولوجي مشترك بين كل الكائنات، إلى أداة تعبيرية لا يمكن أن توجد إلا من خلال ما توحي به العين وتدعو إلى إنجازه. بل إن هذه اليد ذاتها لعبت دوراً مركزياً في ظهور الأداة، التي ستقود إلى خلخلة العلاقة بين الإنسان والطبيعة، وإدراج التوسط كمبدأ مركزي في الإدراك، لا من حيث علاقة الإنسان المباشرة مع أشيائه فحسب، بل أيضاً من حيث التمثيل الرمزي لها، وإعادة إنتاجها وفق قصديات جديدة؛ فأي تعديل لوضع الشيء في الذاكرة معناه إدراج سياق دلالي يحيل إلى الرمزي فيه، أي الاستعمال المضاف، وهذا المضاف هو الذي يشكل (الحجم الإنساني) في الجسد، فما يصدر عنه هو سلسلة من (البرامج) المسبقة لن يُدركها المتلقي، إلا استناداً إلى ما تعلمه من المحيط الاجتماعي والثقافي.

لذلك أمكن الحديث عن ملفوظ إيمائي، كما نتحدث عن الملفوظ اللساني، وهذا معناه أن الإيمائية ليست تجميعاً لمجموعة من الحركات الهوجاء، بل خاضعة، لكي تكون دالة، لتركيب صارم ينطلق مما أودعه التسنين الإنساني في كل الإيماءات. فما يجمع بين الدوال المتراكبة ليس حركية أصلية في الجسد، بل نسق ثقافي وفقه نفسر ونصنف ما يصدر عن الإنسان، إنها، بعبارة أخرى، تحيل إلى مدلولات هي ما يلتقطه الوعي.

> توجد عملية توازن بين البعد الوظيفي لليد والوجه ما يربط بين البصري والشفهي

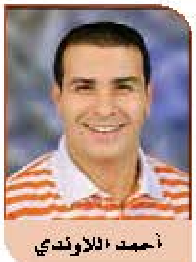
> إن البصري ليس رديفاً للسان يمكن الاستغناء عنه بل هو لغة مستقلة بذاتها

> لا فاصل بين العين واليد وما تعبر عنه النفس فهما يقودان للكشف عن الطاقة الدلالية ذاتها

يجمع بين الطب والشعر

نزار كربوط: القراءة شكلت ملامح شخصيتي الأدبية




أحمد اللاوندي

نزار كربوط، شاعر مغربي، ولد بمدينة (تازة) في (٤ فبراير ١٩٨٢)، حاصل على دكتوراه الدولة في الطب من جامعة محمد الخامس (٢٠٠٦)، هو أحد المؤسسين لنادي الكتابة الأدبية بالرباط (٢٠٠٣)، صدر له، (رماد عاشق ٢٠٠٧)، (أحمري يبتلعه السواد ٢٠١٠)، (سقف من فراشات ٢٠١٣)، (أهب وجهي للفوضى ٢٠١٧). نشرت قصائده في شتى الدوريات العربية، وترجمت دواوينه إلى عدة لغات، منها، الإنجليزية والفرنسية، إضافة إلى مشاركاته المتكررة في الأمسيات والمهرجانات الأدبية بالداخل والخارج.

الشاعر الذي لا يسمح لتجربته بالتطور يدور في حلقة مفرغة ويحكم على إبداعه بالفشل

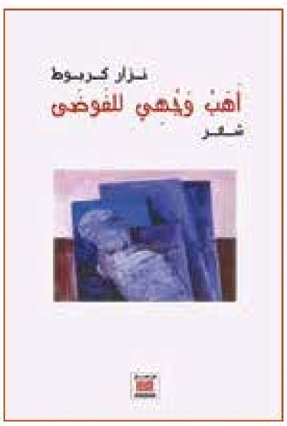
مجلة (الشارقة الثقافية) التقته، فكان معه هذا الحوار..

- ولدت في مدينة تازة شرقي المغرب، ما الذي منحته لك هذه المدينة العريقة؟ وماذا عن طفولتك وذكرياتك فيها؟

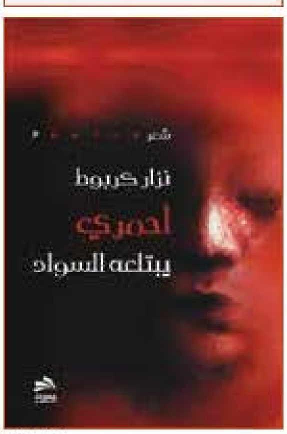
– تازة، هي مدينة تاريخية عريقة، جذورها ضاربة في التاريخ بعمق، وتحيطها الجبال والغابات من كل الجهات، ما جعلها عصية على الاحتلال الفرنسي، الذي دخلها بعدما سيطر على جزء كبير جداً من الأراضي المغربية. فهي تشبه إلى حد كبير امرأة جميلة بهية، لكنها متقلبة المزاج ومشاكسة، تحب من يحبها، وتصرخ في وجه أصحاب القلوب المتسخة. تثير كلَ من ينظر في عينيها، أو يلمس يديها الباردتين. هي مدينة شاعرة بكل بساطة، أناسها طيبون، يحبون الحياة والعشق. ولدتُ وكبرت في أحضانها، إلى أن حصلت على البكالوريا، قبل انتقالي إلى الرباط لدراسة الطب هناك. تازة، تشكل الذاكرة الحية لتجربتي الشعرية، حيث كتبت فيها قصائدي الأولى، عشقت فيها لأول مرة، وفشلت في الحب مرات عديدة، تعلمت فيها معنى كلمة حب، ومعنى الغضب ومشتقاته. دائماً، أطرح على نفسي سؤالاً: لو ولدت في مدينة أخرى، هل كنت سأصبح شاعراً؟ وهذا ما يجعلني أدين لهذه المدينة بالكثير.

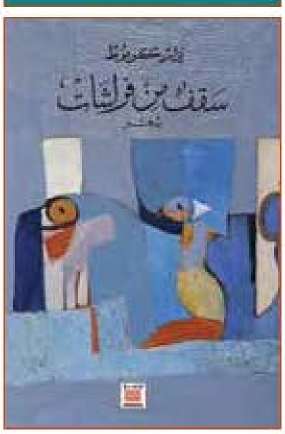
- ما أهم الروافد التي ساهمت في تشكيل وعيك؟

– من الصعب حصر كل العوامل والمؤثرات التي شكّلت منابع ذلك النهر الذي هو الحياة.. لكن أهم مرحلة يعيشها الإنسان في نظري، هي الطفولة، وسن ما يصطلح عليه بفترة المراهقة. في هاتين المرحلتين، يستطيع الفرد بناء الدعامات الأساسية لشخصيته، وتطويرها بالطريقة التي تسمح بها الظروف، وبأقل الخسائر طبعاً.. ففي تلك الفترة، كنت أتميز بحب المعرفة والبحث، حيث كان الفضول يدفعني إلى طرح أسئلة سابقة لعمري، ومحاولة فهم أشياء لم تكن بالضرورة مهمة في نظر أصدقائي، وإنما كانت بالنسبة إلي كذلك. نحن جيل تربينا على قراءة الواقع بأعيننا، لا بأعين الهواتف النقالة، حيث كان الكتاب الواحد يتجمع عليه أربعة أو خمسة أصدقاء، يقرؤونه، ويناقشون أفكاره، ويحللون كلماته. أتذكر أني كنت أوفر المصروف لشراء المجلات الأدبية، والجرائد التي تنشر الملاحق الثقافية، لكي أتمكن من متابعة الكتابات الجديدة. قرأت مذكرات العالم الفيزيائي آينشتاين في سن مبكرة، قبل أن أعرج على شعر درويش، وأمل دنقل، ونزار قباني، وعبدالوهاب البياتي، وروايات المنفلوطي، ومحمد زفزاف، وغيرهم.. إلى أن اكتشفت بعد ذلك، أنّ تعدد المقروء أهم ما يقوم به الكاتب، لتشكيل ملامح شخصيته









من مؤلفاته

الأدبية. فتناولت بعدها الخيط الذي شدني إلى استكشاف الأدب العالمي.

- أنت طبيب وشاعر، ما الجوانب التي تضعها في اعتبارك وأنت تتنقل بين علم الطب الواقعي، وعالم الشعر الذي هو تخييلي وافتراضي في الأساس؟

– أنا لا أفصل بين الاثنين، نزار الطبيب هو الشاعر، لا أعيش بينهما، وإنما يرافقاني أينما ذهبت. لا أخفيك أنني عندما أكون في عيادتي، لست أدري لماذا يكون الشاعر حاضراً بقوة، برغم كل الأجواء الطبية التي من المفروض أنها لا تخدم الشعر في شيء. وعندما أكتب نصوصي، فأنا أتعامل معها بمنطق الطبيب الجراح، الذي لا يقبل هامش الخطأ، وأعتبر القلم في يدي مثل إبرة تخدير لا تحتمل المزاح. هنا، تحضرني مقولة شهيرة للشاعر الطبيب البرتغالي ميكيل تورغا، (الطب زوجتي والشعر عشقي)، هذه استعارة جميلة تلخص حياة الطبيب الشاعر.

- لقد وظفت في شعرك مصطلحات طبية عديدة، هل تتعمد هذا؟ أم أنه يحدث تلقائياً؟

– عدد من القصائد تساقطت في جمجمتي، وأنا أقوم بتطهير ضرس، أو تخدير الفم.. فالشاعر، بطبيعة الحال، هو قناص ماهر، يجيد التقاط اللحظات لزرعها في نصوصه وقتما شاء. فكل ما قمت به، هو أني التقطت تلك اللحظات الشعرية، أثناء العمل، وكتبتها بصدق، خالية من أيّ مكياجات.

- بين إصدارك الشعري الأول، وإصدارك الأخير، ثمة فوارق وتطورات كثيرة، أليس كذلك؟

– الشاعر الذي لا يسمح لتجربته بالتطور يدور في حلقة مفرغة، بالتالي، يحكم على شعره بالفشل والرتابة. والذي يقرأ كثيراً ويطلع على تجارب عالمية مختلفة، يدرب دماغه على بعد الأفق، كما يفتح شرفات على حساسيات شعرية جديدة، ومُتن متعددة. ولهذا، أنصح من لا يحرك المياه الراكدة في شعره، أن يكفَّ عن الشر، إلى أن يمسك بالحجر، الذي سيحرك بركته الهادئة، ويخلق فيها ذبذبات جديدة.

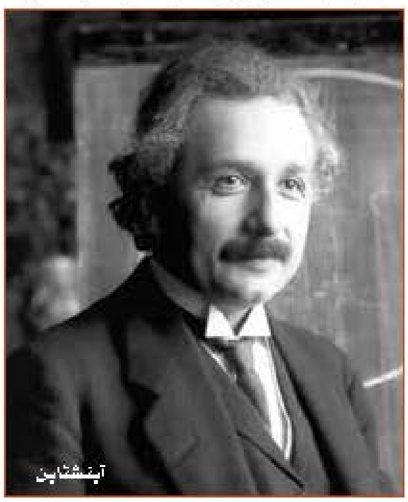
- في السنوات الأخيرة نجد عدداً لافتاً من الشعراء تحولوا إلى كتابة الرواية، هل يمكن أن تخوض تلك التجربة؟

– تجربة الكتابة هي في حد ذاتها مغامرة شيقة، وكل كاتب من حقه اختيار الشكل أو الأشكال التعبيرية التي يراها مناسبة له أولاً قبل الآخرين. إذا حدثتك عن نفسي، فأنا شاعر من عشاق الرواية، ولا أخفيك أن فكرة السرد راودتني قبل بضعة أعوام، وتمكنت من بناء مشروع روائي، وضعت فيه قطعة من ذاتي. الرواية حصلت على موافقة إحدى كبريات دور النشر العربية، وستخرج قريباً إلى الوجود.

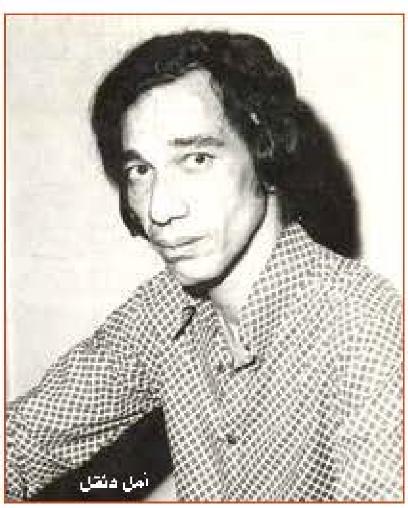
- المكان حاضر بقوة في قصائدك، إلى أي مدى تسكنك البيئة والأماكن التي عشت فيها؟

– لسبب واضح جداً، أنني لا أنظر إلى الأماكن على أساس أنها بنايات من الإسمنت، وطرق، وشوارع، ومقاه، وسيارات، وأشجار، بل أنظر إليها بعين الشاعر، التي تلتقط كل التفاصيل الصغيرة، والمشهديات العابرة، وكل الأرواح، والأفراح، والأحزان، التي تعبر الهواء المحيط بنا دون أن نكترث لها، أو نعيرها أي

أنا لا أفصل بين نزار الطبيب والشاعر لأنني أعتبر القلم في يدي مثل الإبرة


آينشتاين


محمد زفزاف


أمل دنقل


عبدالوهاب البياتي



مدينة تازة

اهتمام. بالتالي، فأنا أنظر إلى الفضاء العام على أنه قطعة قماش أبيض، أستطيع أن أرسم عليها كل ما أريد، وبالطريقة التي أحب.

- قلت من قبل: إن ديوانك (سقف من فراشات) الصادر عام (٢٠١٣)، اشتغلت عليه بعمق أكثر من دواوينك السابقة، لِمَ؟

— نعم، سبق وقلت هذا، بعد ديوان (سقف من فراشات) أصدرت قبل سنة عملي الشعري الرابع (أهب وجهي للفوضى)، ما دفعني إلى قول الشيء نفسه أيضاً. أنا لا أطمئن أبداً لنصوصي.. أنزع عنها ثوب القدسية، وأكون أول من يسعى إلى تجاوزها، نحو تجربة أكثر عمقاً وجدية؛ فأنا عند كل قصيدة أكتبها، أعتبرها تحدياً، ما يدفعني إلى التعامل مع اللغة بجدية، والبحث عن صور شعرية، واستعارات تخلق الصدمة في داخلي.. القصيدة التي لا تدهشني باردة، وطعمها مر في فمي.

- تُرجمت دواوينك إلى لغات مختلفة، لماذا ترجمة الشعر بالتحديد هي عمل شاق ومجهد؟

— تُرجمتْ نصوصي إلى الفرنسية والإنجليزية، ما جعل أعمالي تسافر إلى جغرافيات جديدة، لتحط على أيادي قراء جدد، ينتمون إلى ثقافات مختلفة. عكس الرواية، أو القصة، فحسب علمي، وانطلاقاً من تعاوني مع مترجمين أصدقاء، فإنّ ترجمة الشعر، هي خيانة للنص الأصلي، لأنها لا تنقل الصورة والرائحة والأحاسيس العميقة للذات الكاتبة، وأظنها تكون دائماً مهمة شاقة ومجهدة، تدفع المترجم إلى الحيطة في التعامل مع النص، حتى ولو كان بسيطاً.

- لو خيرت حلياً، هل تختصر دواوينك المطبوعة، أم أنك ستنجز أكثر؟

— هذا سؤال جيد.. بالطبع سأختار الاختزال والتكثيف. سبق وقلت، إني لا أقدس نصوصي، فإذا خيرت، سأختصر مجموعاتي الشعرية في واحدة، ثم أنقلب عليها فيما بعد.

- كيف تنظر إلى الواقع الثقافي في المغرب الآن؟

— مثله مثل الواقع الثقافي في الوطن العربي، ودول العالم الثالث عموماً. صرنا نعيش في زمن أصبح فيه العمل الإبداعي كفعل (مقاومة)، وصارت الصورة تستحوذ على المشهد، عوضاً عن الجوهر. ولهذا السبب؛ تشكلت لدي قناعة خاصة في الآونة الأخيرة، وهي ضرورة دعم وتشجيع كل مثقف، ومبدع حر، يؤمن بمشروعه، حتى ولو كان بسيطاً. لقد صار المثقف كائناً مهدداً بالانقراض.. نحن في أمسّ الحاجة إلى سياسة ثقافية، يكون فيها هامش الحرية للمبدع كبيراً، وذلك من أجل تكسير الأحجار التي تراكمت منذ عشرات السنين في وعينا، والتغلب على هذا الكسل، الذي يكبر في داخلنا يوماً بعد يوم.

أتساءل دائماً لو أنني ولدت في مدينة غير (تازة) هل كنت سأصبح شاعراً

ترجمة الشعر خيانة للنص لأنها لا تنقل صور وأحاسيس الذات وشاعريتها



أنيسة عبود

عدة نساء في امرأة واحدة

> لا بد مع التطور في أساليب الحياة الحديثة من إعادة تشكيل مفاهيم جديدة تنصف المرأة العاملة وتسهل لها سبل الحياة السعيدة

كأني أسمعها الآن.

الآن.. وبعد عشرات السنين يرن صوتها في أذني وهي تقول لأمي (ليتني لم أتوظف).

كانت الوظيفة حلم بنات القرية كلهن، معتبرات أن الوظيفة هي الباب الواسع الذي سيخرجن منه إلى عالم المساواة والحرية والسحر والخيال في مدن من الخيال.. حيث طوابير الفرسان بانتظارهن، وكل فارس يركب حصاناً أبيض ويحمل ورداً أحمر، ويتقدم من الصبية العاملة بكل الشغف، وهو يمسك يدها ويرفعها إلى جواده، ليشد لجامه ويمضي سريعاً بين الغيوم.

غير أن الجواد سرعان ما يكبو.. وسرعان ما يسقط الفارس والحلم معاً على صخور الواقع القاسية، لتفيق المرأة على مطالبة الرجل لامرأته العاملة – بصورة مباشرة أو غير مباشرة كي تتحمل معه قسطاً من مصروف المنزل. لكن الأمر لا يقف عند هذا الحد، بعد أن ظنت أنها تحررت من ساطور التبعية وخضوعها مادياً.. فصارت مطالبة أيضاً وبإلحاح بالقيام بواجباتها المنزلية والعائلية فضلاً عن وظيفتها التي تكسب منها المال مثل الرجل، إلا أن هذا المال تصرفه دون حساب في المنزل، وتصرف معه عمرها وجهدها دون مقابل خاصة في البلدان العربية النامية، حيث لا يتسنى للمرأة الاستعانة بمساعدة أو خادمة بسبب الوضع المادي الضاغط على الأسرة، إضافة إلى التشريعات المنحازة للرجل والتي يحق له بموجبها، أن يطالبها بالقيام بأعباء المنزل من دون تقصير حتى لو كانت وزيرة.

بعض الرجال المتنورين يتفهمون وضع الزوجة العاملة، فيقفون إلى جانبها في إدارة شؤون المنزل .. ولكن العدد قليل جداً في المجتمعات الريفية والتقليدية، حيث تعتبر أن عمل الرجل في المنزل يقلل من هيبته ومن رجولته.. ما يستدعي أن تتحمل المرأة صعوبات العمل خارج المنزل وداخله، فتتكالب عليها الأعباء والمسؤوليات.. فتتشظى المرأة العاملة وتصير عدة نساء في امرأة واحدة.. فهي المهندسة خارج المنزل وهي الأم والزوجة ومدبرة المنزل التي تعد

حلم الوظيفة ظل هاجس المرأة نحو العمل الذي سيخرجها إلى عالم وردي أفضل

بعض الرجال المتنورين يتفهمون وضع المرأة العاملة ويقفون إلى جانبها

الواقع يشير إلى صعوبة حياة المرأة وسط الأعباء والمسؤوليات في الجمع بين العمل والبيت

الطعام وتنظف وتقوم بالواجبات الاجتماعية والأسرية. كما ستكون المشرفة على دراسة الأطفال ونجاحهم أو فشلهم في حياتهم المستقبلية؛ إذ يعزى كل فشل في الأسرة للأم باعتبار أن الرجل الشرقي له مهمات كبرى غير مهمات الأسرة، التي عليها أن توفر له كل وسائل الراحة والسعادة.. مع أن هذا الرجل (العتيد) هو نفسه الذي لم يورث المرأة سوى الحروب والهزائم والمآسي.

ولعل المؤتمرات الأدبية منذ عقود قد اهتمت بهذا الجانب وناقشته، إذ تبين من خلال الدراسات، أن المرأة تنفق راتبها على الأسرة وتعمل (وردية أخرى) في المنزل من دون مقابل، ما أدى لإنهاك المرأة نفسياً وجسدياً وإحساسها بالإحباط المستمر، معتبرة أن الوظيفة لم تحررها بل استعبدتها وسرقت عمرها من دون جدوى.. ولقد طالبت المرأة الباحثة بتغيير القوانين الوضعية، التي ترسخ الذكورة كنموذج مكتمل مقابل نموذج المرأة الناقص.. وهذا لا يتناسب وعصر العلم وتطور المرأة وتغير نظم الحياة في العالم كله.

إلا أن الرجل الذي ورث مجموعة من الامتيازات الاجتماعية التي تكرسه سيداً مطاعاً لن يتخلى عنها بمجرد المطالبة بها.. ولن يتنازل عن مكاسبه بسهولة، فهو – سي السيد – الذي يأمر فيطاع، والذي يعتقد أن المرأة أقلّ منه إدراكاً ومعرفة وعليها أن تطيعه وتنفذ تعاليمه الأبوية.. وفي حال أصرت على المساواة يكون الطلاق الثمن الأنسب، بحيث تتخلى الزوجة عن حقوقها المادية والاجتماعية وتمضي إلى حال سبيلها، دون السؤال عما صرفته من عمرها ورواتبها في منزل الزوجية؛ فالأطفال أطفالها وما تنفقه عليهم أنفقته برضاها وليس من حقها أن تثير أي مشكلة مادية لذلك نجد الكثير من النساء العاملات – بعد سن معينة– يخرجن من بيت الزوجية خاليات الوفاض وكأنهن ما عملن ولا درسن ولا توظفن.

لذلك يتردد صدى أنين المرأة العاملة وهي تتمنى لو أنها بقيت مثل جدتها في المنزل.. على الأقل تكون امرأة واحدة (ست بيت) وليس عدة نساء في امرأة.

وإذ أستعيد الصوت الذي في ذاكرتي (ليتني لم أتوظف)، أتخيل نساء حارتنا اللواتي لم يكن موظفات وكنّ يتبخترن بزينتهن في البيوت المظللة إلى أن يأتي الزوج حاملاً ومحملاً بالرغبة والهدايا؛ ليستحق لقب – سي السيد – فعلاً.

ومن اللافت التطور الكبير في الأساليب الحياتية الحديثة، التي أدت إلى إعادة تشكيل مفاهيم جديدة، وصياغة علاقات بديلة، ساهمت في بناء الكثير من النظم والقوانين التي تليق بعصر السرعة والحداثة، إلا أن هذه النظم لم تطل المرأة العاملة، إذ بقيت محكومة بوصاية الرجل وطاعته حتى لو كانت جامعية وهو رجل أمي؛ فهو رب الأسرة وسيد المنزل وسيد المجالس وعقله (يوزن بلداً) ولا يحق للمرأة الخروج على طاعة هذا. أما إذا ما مستها نار الإبداع، فعليها أن تكتب في الوقت المستقطع، بعد أن تنهي واجباتها الأسرية وتأخذ موافقة (الزوج أو الأب.. أو الأخ) لتنشر ما كتبته وأبدعته، بشرط ألا يقع في التأويل الذي قد يتجه إلى مسارب غير واضحة، فيساء إلى الذكورة الأبية، من هنا توقفت كاتبات كثيرات عن الكتابة وعن العمل بناء على أوامر (ذكورية متفوقة أبداً).

إن حال المرأة العربية في عصر العولمة والتكنولوجيا ليس بأفضل من عصر الجدات، حيث كانت أماً وزوجة وكفى.. بينما هي اليوم أكثر من امرأة في جسد واحد، وتحاول التوفيق بين مجموع هؤلاء النساء وبين حلمها الممزق، علها تستحق أن تعيش عصر التحولات والتحرر بعيداً عن عبودية العادات وعبودية المادة.

برع في تطوير المسرح الجماهيري

تساو يو.. شكسبير المسرح الصيني

اعتمد المسرح الصيني في بداياته (منذ النصف الأول قبل الميلاد) على القصيدة الشعرية والمؤلفات الموسيقية، والرقصات المعبرة عن البيئات المختلفة في أقاليم الصين، وكان للجمهور دور أساسي في العرض المسرحي، بجانب الأزياء المزركشة والسلاح، خاصة في الاحتفالات والمناسبات. ثم ظهرت بعد ذلك الرواية الشعبية (القصة) التي تعتمد على سيناريو وأحداث وشخصيات تقوم بأداء الأدوار المكتوبة باستعمال لغة مسرحية أكثر رقياً كان لها تأثيرها في ذوق الجمهور وتصرفاته في الحياة العامة.



وليد رمضان



ومع بداية القرن العشرين، ظهر المسرح الصيني الذي يعتمد على أحداث ملحمية، وعلى الموسيقا وعلى الرمز وعلى الأسلبة قبل الاعتماد على المضمون الأدبي في الدراما.. مسرح شعبي بكل ما في لفظة الشعبية من معانٍ وأوصاف، ويتوجه إلى الجماهير.. كلِّ الجماهير. ومع ظهور الكاتب المسرحي (تساو يو) حدث تطور مسرحي في المضمون والشكل معاً؛ فقد تطرق (شكسبير المسرح الصيني) كما يطلق عليه، إلى موضوعات لم يكن شائعاً تناولها، مثل الوراثة والفقر. واعتمد (تساو يو) أيضاً على أسلوب درامي الذي يتداخل فيه نمط التأليف الإغريقي مع التطويرات التي أحدثها كتّاب مثل هنرك إبسن، وأنطون تشيخوف. وبرع الكاتب الصيني في استخدام تقنيات الحوار والفلاش باك والمونولوج وتصميم المنظر المسرحي.. وغيرها من التقنيات غير المعهودة آنذاك في المسرح الصيني.

ولد (وان جيا باو) في (٢٤ سبتمبر عام ١٩١٠) في مدينة نانكاي الصينية، ويلقب بـ(شي الصغير) واسمه الأدبي (تساو يو). كان والده يكتب الشعر والرواية والمقال، ويرجع الفضل الأول في اهتمام (تساو يو) بالأدب إلى والده، كما تأثر في حياته وكتاباته بالمشهد السياسي في بلده، خاصة الحرب اليابانية الصينية الثانية (١٩٣٧،١٩٤٥) والثورة الثقافية عام (١٩٦٦) وما بعدها، لكن تأثره الأكبر كان بالثقافة الغربية.

عاش (تساو يو) طفولة حزينة، فقد رحلت أمه عن الحياة بعد أيام من ولادته، وفي منزل والده الأرستقراطي لم يشعر بالدفء والحب، بل شعر بالوحدة وعدم التأقلم. وفي مرحلة الشباب بدأ يلحظ الفروق الطبيعية الحادة في المجتمع الصيني في تلك المرحلة، ثم كان اهتمامه الواضح بالقراءة في التراث اليوناني والروماني،









من المسرح الصيني

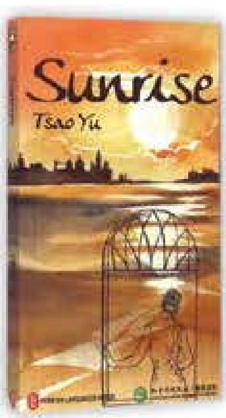
وما تعرف إليه من أشكال الكتابة الدرامية الغربية الحديثة أثناء دراسته الجامعية، ليقدم بعدها مولوده الأدبي الأول (العاصفة الرعدية) الذي اعتبر نقطة تحول صوب الدراما الحديثة في الأدب المسرحي الصيني.

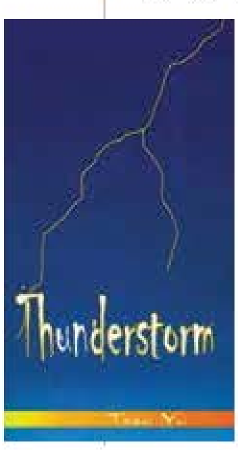
تعرف (تساو يو) إلى المسرح الغربي عندما كان طالباً في المرحلة الثانوية، حيث كانت المدرسة تتيح لطلابها تمثيل النصوص المسرحية الغربية المترجمة إلى اللغة الصينية، كما شارك (تساو يو) كممثل في تجربة واحدة وجسد دور (نورا) في مسرحية (بيت الدمية) لهنريك إبسن، كما شارك في المرحلة الثانوية في ترجمة مسرحية (صراع) عام (١٩٢٩) للكاتب البريطاني جون جلزوش (١٨٦٧-١٩٣٣) الحائز جائزة نوبل عام (١٩٣٢).

وفي مطلع الثلاثينيات من القرن الماضي، كان المشهد الثقافي الصيني في طريقه للتعرف إلى لون مسرحي جديد مغاير لفنون العروض الشعبية التي كانت سائدة لوقت ليس بالقصير، وفي مقدمتها الأوبرا التي كانت ترتكز على الموسيقا والغناء والأزياء الشعبية والاستعراضات. وعندما جاء (تساو يو) استلهم في نصوصه الأساطير الغربية والإغريقية والرومانية، واتضح تأثره بالثقافة الغربية، لكنه لم يقف عند حد تقنيات التأليف الشكلية، ويظهر هذا في مسرحية (العاصفة الرعدية) كما اتضح في أعمال (تساو يو) تأثره بالدراسة الأكاديمية والتراث المسرحي العالمي ودراسة العلوم السياسية في جامعة (نانكاي) ثم جامعة (تسنج/هوا) التي درس فيها اللغات والآداب الغربية برغبة شخصية، وأتاح له هذا التخصص تعلم اللغتين الروسية والإنجليزية وقراءة الابداع الغربي الكلاسيكي والمعاصر.

لقد أصبح المسرح هو حلقة الوصل القوية في عالم الثقافة الصينية، ممثلاً بعد ذلك في صورة فرقة مسرحية جوالة تجوب أقاليم الصين وريفها.. كانت المسرحية عادة من أربعة فصول، إضافة إلى مقدمة للمسرحية. ومع اقتحام (تساو يو) عالم الكتابة المسرحية؛ بدأ يظهر الشكل المسرحي الجديد الذي عرف بالمسرح الحواري (مسرح الكلمة) عبر مجموعة من الطلاب

طور المسرح الصيني من حيث الشكل والمضمون وأدخل الأسلوب الدرامي والتقنيات في العمل المسرحي





من مؤلفاته

الصينيين الذين التحقوا بالجامعات اليابانية للدراسة في العقد الأول من القرن العشرين. ونجح (تساو يو) في جعل العمل المسرحي أكثر تجاوباً وترحيباً من الجمهور الذي وجد دراما محبوكة ومعقدة درامياً وشيئاً جديداً لم يعهده من قبل.

ترجمت بعض أعمال (تساو يو) إلى الانجليزية ولاقت نجاحاً باهراً في دول أوروبا وأمريكا خلال الأربعينيات من القرن الماضي عندما تعرف القارئ الأوروبي والأمريكي إلى نصوص صينية كتبها كاتب صيني مجهول، ثم ذهب (تساو يو) إلى أمريكا حتى يتعرف بشكل واسع إلى الحركة المسرحية الأمريكية والغربية، وقام بإلقاء محاضرات حول المسرح الصيني خصصت لطلاب الجامعات. وفي فرنسا ترجمت نصوصه ومنح هناك وسام الشرف عام (١٩٨٧).

ويحتل (تساو يو) مكانة مرموقة في المشهد المسرحي الصيني نظراً لجهوده النوعية في تطوير هذا الحقل الثقافي المهم والأساسي، فعلاوة على جهوده الأكاديمية في التعرف إلى المسرحي الصيني، ساهم بشكل مباشر في تطوير الكتابة المسرحية في الصين شكلاً ومضموناً، كما أنه معروف في الوسط المسرحي العربي أكثر من أي كاتب مسرحي صيني آخر، فقد ترجمت معظم نصوصه إلى العربية، بداية بمسرحيته التي تعد فاتحة مشواره في الكتابة المسرحية (العاصفة الرعدية عام ١٩٣٣) ونقلها إلى العربية أحمد مصطفى النمر، ومسرحية (طلوع الشمس عام ١٩٣٦) ترجمة عبدالعزيز حمدي، ومسرحية (أهل بكين عام ١٩٤٠) ترجمة فؤاد حسن. وترجمت أعماله المسرحية إلى عدة لغات، وتحولت بعض مسرحياته إلى أعمال سينمائية، وكتبت العديد من الأبحاث والدراسات حول تجربته المسرحية، ومن أعماله: (العاصفة الرعدية ١٩٣٣، شروق الشمس ١٩٣٦، التحول ١٩٣٩، انا أفكر الآن ١٩٤٠، اهل بكين ١٩٤٠، الأسرة ١٩٤٢، الجسر ١٩٤٢، السماء الصافية ١٩٥٤، أمير الانتقام ١٩٦١، وانج تشاو جون ١٩٧٨).

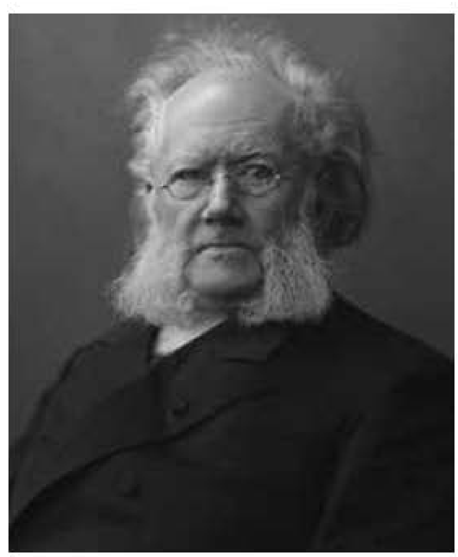
تعرّض (تساو يو) إلى التهميش مثل بقية المثقفين الصينيين في بعض الأحيان، وإن كان قد شغل منصب نائب جمعية الكتاب المسرحيين الصينيين، كما انتخب عام (١٩٧٨) عضواً في اللجنة الدائمة للمجلس الوطني الخاص لنواب الشعب. ورحل عن الحياة في (١٣ ديسمبر عام ١٩٩٦).


تساو يو في شبابه

مثل النموذج الأفضل في تطوير الكتابة المسرحية من خلال مسرح الكلمة الذي يعتمد على الحوار

قدم أول أعماله (العاصفة الرعدية) الذي اعتبر نقطة تحول صوب المسرح الصيني الحديث

ترجمت مسرحياته إلى جل اللغات الحية واشتهر في أمريكا وأوروبا والوطن العربي


هنريك إبسن


أنطون تشيخوف



عزّت عمر

تفاعل النصوص وارتحالها

النص المسافر سيرورة التناص المستحبة

التناص مصطلح نقدي عربي جديد ارتبط بالنص (المسافر) من كائن لكائن، أو من ثقافة إلى أخرى في دلالة على استمرارية حياته.. نصّ سافر مع القوافل طويلاً، وأبحر مع السفن إلى جزر وشواطئ مجهولة، واستكشف مع الرحالة ثقافات وعادات وتقاليد.. هو رفيق الحياة، طالما وجد أناساً يتحلقون حول النار في الأماسي، يروون حاضرهم ويستذكرون ماضيهم الغابر.. هو حيّ طالما أن هناك من يحسن استقباله ويعيد إنتاجه، وفق ثقافته وزمانها ومكانها بلغة شعرية أو سردية.

تفاعلت الثقافات العالمية في مراحل تطورها الإنساني كافة، وقد كشفت هذا التفاعل دراسات الأدب المقارن، بما اصطلحت عليه بعملية التأثير والتأثر بين الآداب العالمية منفردة أو مجتمعة، فعمل الباحثون على تقصي فاعلية آدابهم في الآداب الأخرى، بدافع الاعتزاز وتميّز هذا الأدب من ذاك، وفي هذا السياق لا يخفى على أحد أثر (ألف ليلة وليلة) في السرديات العالمية، علماً أن (ألف ليلة وليلة) لم تكن أوّل النصوص المسافرة من ثقافتنا إلى ثقافات العالم المختلفة، وإنما ثمة نصوص كثيرة سبقتها، منذ أن دشّن الإنسان عهده بالكتابة كما في الإنتاج الأسطوري لبلاد الرافدين، أو كما في السرديات الإغريقية أو المصرية القديمة، حيث يمكننا اعتبار هذه النصوص نصوصاً مؤسّسة لثقافاتنا الحالية، أو بمثابة الأرضية التي استندت إليها النصوص اللاحقة، وقد كشفت دراسات الأدب المقارن عن مدى تفاعل هذه النصوص وارتحالها.

ومن المثير في هذا الصدد أن نطّلع على مغامرة الإنسان اللغوية الأولى من خلال ما كتبه الرّحالة العديدون الذين جابوا بلاد العالم، ونذكر منهم على سبيل المثال (هيرودوت) وأثر كتابه الواضح في ما تلاه من كتب اهتمت بتاريخ الشعوب، وأنماط حياتهم وطقوسهم وتقاليدهم.

كشفت دراسات الأدب المقارن عن مدى تفاعل هذه النصوص وارتحالها

أما عربياً: فثمة رحّالة كثيرون نذكر منهم الرحالة الشهير أبو الحسن المسعودي، وكتابه (مروج الذهب)، والرحالة الأشهر والأديب الموسوعي ياقوت الحموي صاحب معجم البلدان، ومعجم الأدباء، اللذين ترجما بأجزائهما العديدة وبطبعات كثيرة وضعته في مكانة عالمية يستحقّها.

كثير من النصوص سافرت مع السفن، وقد نقل الربابنة والبحّارة المسلمون إبّان الحضارة العباسية، الكثير من الحكايات التي أسمعوها للشعوب الأخرى كما في كتاب (عجائب الهند) الذي وقعنا عليه مصادفة، وقد أفادنا كثيراً في مسألة النصوص المسافرة، فالكتاب بالرغم من عنوانه الذي يشير إلى الهند، فإنه في حقيقته ينطوي على نصوص عربية وأخرى أجنبية أعاد إنتاجها الرواة العرب، وقد ضم عدداً كبيراً من الحكايات التي تضرب بجذورها عميقاً في جغرافية المنطقة، ما بين بغداد والهند وبلاد الإغريق، ما يؤكّد أن الربابنة في ذلك الزمان، نقلوا كثيراً من الحكايات لهذه الحضارات، وعلى نحو خاص سرديات المغامرات البحرية المؤسّسة على ملحمة الأوديسة لهوميروس، وحكايات السندباد البحري، وغيرها من مرويات شعوب البحر الأخرى.. وبذلك فإن انتقالات هذه النصوص وإعادة إنتاجها عبر الرواة يمكننا اعتبارها تناصاً إيجابياً، فالنصّ المسافر قد لا يُعرف أحد مصادره وجذوره، طالما أعيد إنتاجه بطرائق سردية تختلف ما بين راوٍ وآخر.

التناص في الثقافة العربية لا ينحصر موضوعه في عملية انتقال النصوص، وإنما يذهب نحو تفاصيل كثيرة أخرى كان النقاد العرب قد انتبهوا إليها، وأشاروا إلى ضروب من التفاعلات بمصطلحات عدة، أهمها: الأخذ، الاستمداد، الاستعانة، المعارضة، التضمين، الانتحال.. غير أنهم صنّفوا بعضها، مع الأسف، في باب السرقات لأسباب عديدة، يأتي في أوّلها التشهير من قبل الخصوم، أو الانتصار لهذا الشاعر أو ذاك، لينزاح مفهوم التناص من مهمته البنائية التفاعلية نحو قضية أخلاقية.

وإن دلّ هذا على شيء، فإنما يدلّ على مدى حضور ظاهرة التناص في ثقافتنا، ولكن بمسمّيات أخرى، نظّر لها نقاد مهمّون نذكر منهم على سبيل المثال: الحسن بن بشر الآمدي في كتابه (الموازنة بين الطائيين)، وأبو الحسن الجرجاني في (الوساطة بين المتنبي وخصومه) إضافة إلى كتاب (الإبانة عن سرقات المتنبي) لأبي سعيد العميدي وابن طباطبا في (عيار الشعر)، وسواهم من الذين اهتموا بقضية السرقات الشعرية، بل إنها عُدّت من أمهات المسائل التي عني بها النقد الأدبي بزمانهم، ومن ذلك: السرقة أين تكون؟ ومتى تكون؟ وفي أي الأحوال لا تدعى كذلك؟

في عصرنا الحالي ميّز عزالدّين المناصرة ما بين التناص والسرقة بما أسماه (علم التناص والتلاص) بيّن فيه موقف النقاد العرب من هذين المفهومين، غير أن باحثين آخرين استندوا إلى الدراسات الغربية الحديثة في مجال الشعرية والسرديات، أكّدوا أن التناص إنما هو تفاعل نصّي بين نص وآخر، أو بين نصّ ومجموعة نصوص، ليغدو هذا النصّ أشبه بقطعة الفسيفساء التي ستبدو أكثر جمالاً نتيجة لهذا التفاعل أو التعالق على حدّ تعبير د. محمد مفتاح، وبذلك فإن هذا المصطلح لقي قبولاً كبيراً لدى النقّاد، لأنه حلّ مشكلات كثيرة، من أهمها الاتهام بالسرقة، كما حدث مع المتنبي والشعراء الآخرين، ولأنه في الوقت نفسه، عبّر عن رقيّ ثقافة زماننا الإنسانية، التي رأت في التناص تقنية فنية يعمل الشاعر أو السارد على توظيفها التوظيف الأمثل، أو بما عبّرت عنه جوليا كريستيفا: (بأن المدلول الشعري يحيل إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري). فالنصوص تولد من النصوص، وبذلك فإن التناص قد يكون استشهاداً أو اقتباساً أو محاكاةً أو تضميناً معلناً، وإن كان غير ذلك: فعندها يمكن تسميته بالسرقة التي لا يمكن إدراجها في باب التناص.

تنوعت تجربتها بين القصة والرواية والنقد

لنا عبدالرحمن:

العنوان هو مصيدة الرواية

الشارقة الثقافية

لم تكتفِ الكاتبة والصحافية اللبنانية الدكتورة لنا عبدالرحمن بجانب إبداعي واحد، بل جاءت تجربتها متنوعة ما بين كتابة القصة القصيرة والنقد الأدبي والرواية، وصدرت لها عدة مجموعات قصصية منها (أوهام شرقية)، و(الموتى لا يكذبون)، وخمس روايات منها (حدائق السراب)، و(تلامس)، كما أصدرت كتباً نقدية مثل (شاطئ آخر) إلى جانب عملها الصحافي.



وهي حاصلة على دكتوراه عن موضوع (السيرة الذاتية في الرواية النسائية اللبنانية)، ومقيمة في القاهرة، حيث تشغل منصب نائبة رئيس تحرير صحيفة (صوت البلد) المصرية، ورئيسة تحرير موقع ثقافي إلكتروني بعنوان (نقطة ضوء)، وهو ما يمنح تجربتها الإبداعية المزيد من التنوع، ويجعلها على اطلاع مباشر على عوالم المبدعين على اختلافها.

عن تجربتها وجديدها تحدثت لنا عبدالرحمن لـ(الشارقة الثقافية) من خلال الحوار الآتي:

- صدرت لك في عام ٢٠١٧، مجموعة قصصية بعنوان (صندوق كرتوني يشبه الحياة)، وفي العام نفسه أصدرت كتاباً نقدياً هو (الروائي والمخيلة والسرد)، ما يدل على وجود اهتمامات إبداعية أخرى إلى جانب الرواية، ما سبب هذا التنوع؟

– في عام ٢٠١٦ صدرت روايتي (قيد الدرس)، في الوقت الذي كنت أعمل فيه على المجموعة القصصية (صندوق كرتوني يشبه الحياة) التي كتبت قصصها على مراحل زمنية متباعدة، أما فيما يتعلق بالكتابة النقدية، فبالنسبة لي أستمتع جداً في كتابة النقد، وتناول عمل إبداعي في التحليل ورؤية ما خلف الأحداث، لذا نادراً ما أبتعد عن القراءات النقدية للروايات والمجموعات القصصية.

- في رواية (قيد الدرس) انشغلت بطرح سؤال (الهوية)، وانتهت الرواية بشكل مفتوح ينسجم مع التحولات الدائرة حولنا، أما في روايتك الرابعة (ثلج القاهرة)، فاللافت كما اعتدنا اختيارك للعنوان، إذ لا يمكن لأحد التخيل أن الثلج يغطي مدينة القاهرة، فلماذا اخترت هذا العنوان؟

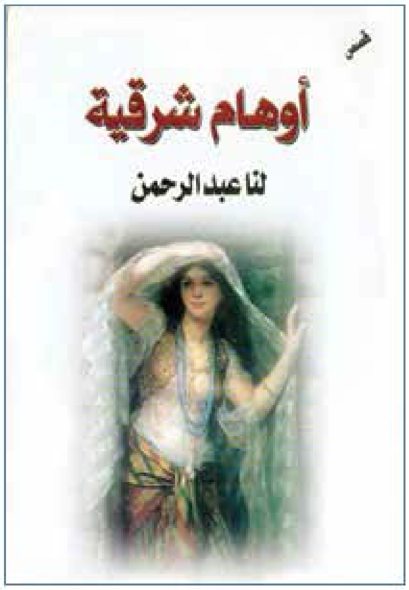
– في ما يتعلق باختيار العناوين أؤمن بمقولة أن العنوان هو مصيدة الحكاية، بالنسبة لمعظم رواياتي لم أتردد في اختيار العنوان، كنت أرى أن العنوان الذي جاء مع الحكاية هو الأكثر ملاءمة لها مهما بدا وقعه غريباً للوهلة الأولى، لكن هذه الغرابة يكشفها المضمون الملتحم مع العنوان، وفي (ثلج القاهرة)، الثلج في الرواية يحمل دلالة رمزية وهذا يتضح في حوار داخل الرواية، فالرغبة برؤية مدينة جديدة تقاوم انهيارها، تطغى على فكرة أن الثلج يرمز لبرودة العلاقات الإنسانية، فالحلم هنا بمدينة يغمرها الثلج ويُحيل شحوبها الرمادي إلى بياض ناصع، تخرج من تحته قاهرة جديدة.

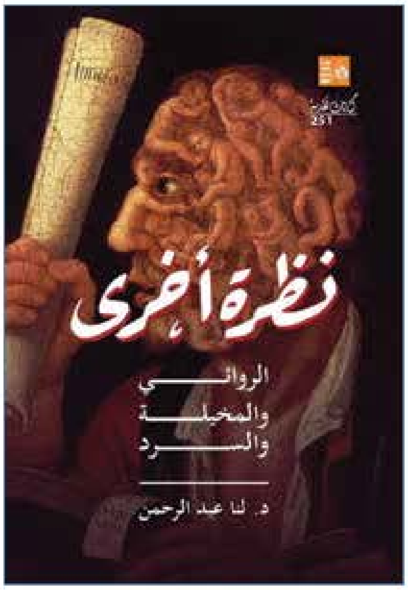
- جاء في مقال نقدي حول روايتك (ثلج القاهرة)، (من الصعب على القارئ العادي أن يستوعب روايتك)، وقد اعتمدت في أحداثها على التصوف، وفلسفة (الكارما) أيضاً، فلماذا اخترت هكذا موضوع؟

– تدور (ثلج القاهرة) بين عالمين؛ واقعي وميتافيزيقي، وبين زمنين؛ ماضٍ ومعاصر، وتحضر القاهرة كمكان رئيسي للحدث كما تحضر إسكندرية ودمشق وإستنبول. وهذه الأماكن تقدم لوحات متجاورة من حياة البطلتين (نورجهان)، و(بشرى) مع ارتكاز السرد حول تساؤلات وجودية تطرحها بشرى عن حياتها السابقة والآنية، ورحلة بحثها لتتبع صور وخيالات تأتيها من ماضٍ بعيد، لا تملك لها تفسيراً. أما عن السبب في اختيار موضوع فلسفة (الكارما) لتكون محوراً للنص، فهذا يعود لأني انشغلت لعدة أعوام في محاولة النفاذ لجوهر هذه الفلسفة، وإدراك الغاية منها.

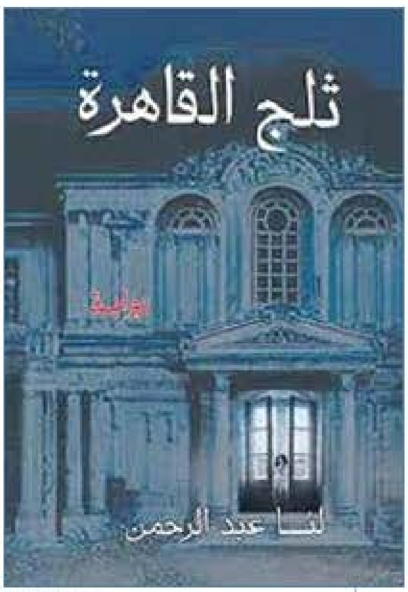
- هل يمكن القول إن هذه الرواية تحمل تجربة شخصية من خلال الميل للبحث في أسئلة وجودية محيرة؟

– بالنسبة لي أرى أن الكتابة التي تحمل تجربة روحية ما، من المؤكد أنها تتضمن بشكل ما تجربة شخصية، فالكتابة هنا تفيض عن الروح وتحتاج إلى الخروج من عالم التجريد إلى واقع ملموس، من هنا يأتي اختيار الشكل السردي بين قصة أو رواية ليكون معبراً عما نريد قوله. أظن أن مقولة: (كل إناء ينضح بما فيه) تبدو منطبقة على الكتابة أيضاً.









من مؤلفاتها

- هل تعدين لعمل جديد؟

– انتهيت أخيراً من كتابة رواية، مازلت أعمل على تنقيحها ومراجعتها.

- ماذا أضافت الساحة الثقافية في القاهرة إلى تجربتك الإبداعية، وكيف يتجلى لبنان في كتاباتك باعتباره الوطن الأم؟

– القاهرة مدينة كبيرة وعريقة، وعوالمها متنوعة ومتداخلة، هذا التنوع يمنح ثراء للتجربة الإبداعية، فالكتابة تحتاج إلى يقظة في الحواس لالتقاط التفاصيل وتخزينها حتى تخرج في اللحظة المناسبة التي يستدعيها الكاتب، أما فيما يتعلق بلبنان فهو حاضر في كتاباتي دائماً، وروايتي القادمة تدور في أحد أحياء بيروت.

أستمتع في الاشتغال نقديا لأنه يكمل العمل الإبداعي من حيث التحليل ورؤية ما خلف الأحداث



لنا عبدالرحمن

الجوائز تكريم معنوي ومادي إلا أن النص الجيد يبقى حتى لو لم يحصل عليها

- ماذا تبقى لك من ذكريات من الورشة التي نظمتها الجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) في العام (٢٠٠٩) في الإمارات؟

– ورشة (البوكر) أعتبرها تجربة مهمة في مسيرتي الإبداعية، عملت خلالها على رواية (أغنية لمارغريت)، والتقيت فيها بمبدعين شباب تعرفت إلى تجربتهم الإبداعية، كما استفدت من الانصات للملاحظات التي كنا نستمع إليها في الجلسات الصباحية والمسائية التي كانت تُعقد بإشراف الكاتبين المرموقين: إنعام كجه جي، وجبور الدويهي.

- أشرفتِ على العديد من ورشات الكتابة الإبداعية، منها ورشة في الإمارات، فما الذي تحرصين على إيصاله للمشتركين في مثل هكذا ورشات؟

– أظن أنه من المهم بالنسبة إلي العمل مع المشتركين على أمرين: أولهما هو كسر حاجز الرهبة من فكرة الكتابة والعجز عن إكمال النص، وثانيهما هو تحسين العلاقة مع فكرة الفنون عموماً، أي العمل على المخيلة البصرية، وعلى الاحتفاء السماعي بالموسيقا، وعلى القراءة التي تستدعي الأفكار. كل هذه التفاعلات الفنية سوف تنصهر في النهاية، ضمن بوتقة تشكيل نص إبداعي ناتج عن عصف المخيلة الابداعية والكتابة من المخزون الشخصي للمشترك، من دون تدخل مباشر سوى بتوجيه دقيق لا يبعده عن صوته الخاص.

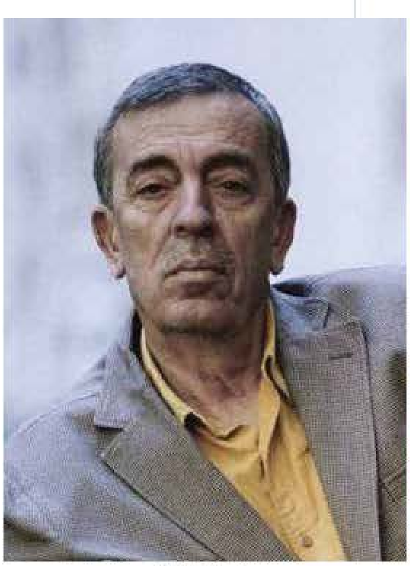
- في ظل وجود العديد من الجوائز الأدبية، هل تعتقدين أن الساحة الإبداعية في أفضل أحوالها؟

– الجائزة هي تكريم معنوي ومادي، وهذا شيء مهم جداً يضيف إلى مسار أي كاتب. لكنه في الوقت عينه لا يُنتج نصاً جيداً، النص الجيد سيظل جيداً، سواء حصل على جائزة أم لا، أما النص الضعيف، فإن الجائزة لن تقدم له شيئاً سوى الشهرة الإعلامية التي لن تلبث أن تنتهي، الجائزة مع نص ضعيف سوف تزيد من ضعفه، لأن الضوء سيتسلط عليه أكثر، وسيكشف الخلل الذي فيه؛ لذا كثيراً ما يقال إن الجائزة في النتيجة هي تعبير عن معايير خاصة للجنة التحكيم.

ورشة (البوكر) في الإمارات مهمة في مسيرتي الأدبية وأفضت إلى روايتي (أغنية لمارغريت)



إنعام كجه جي



جبور الدويهي

مسارات

غسان كنفاني.. محباً ومبدعاً



عمر شبانة

(أنتِ الوحيدة في العالم التي أستطيع التحدث معها، عن ثقب صغير في جوربي، لساعة كاملة، وأنتِ في كامل انتباهك)

في سطر واحد، مصوغ بلغة أدبية راقية يستطيع مبدع كبير أن يختزل الكثير مما تقوله الكتب؛ فالرؤية الواسعة تصنع العبارة الضيقة، يقول النفّري (كلّما اتّسعت الرؤية ضاقت العبارة). ويلتقي في ذلك عاشق كبير مع فنان أو مبدع في أي مجال. وحتى سلوك المناضل لا يكون عظيماً بصراخه واستعراضه، بل بنتائج تضحياته الكبيرة الناجمة عن مدى عمقه وجديّته.

قرأتُ يوماً عبارة استوقفتني بشدّة، العبارة هي ما أوردتُه أعلاه (أنتِ الوحيدة في العالم التي أستطيع التحدث معها عن ثقب صغير في جوربي، لساعة كاملة، وأنتِ في كامل انتباهك!!). لم أعرف قائلها في ذلك الحين، واليوم عرفته، بل في هذه الأيام، في ذكرى رحيله حيث يتذكره الملايين. فمن يتخيّل أنه الأديب والمفكر الشهيد غسّان كنفاني.. الذي سقط ضحية تفجير صهيوني حاقد في (الثامن من يوليو/ تموز ١٩٧٢). واليوم، وبعد سبعة وأربعين عاماً على غياب هذا العاشق الرومانسي، نتأمل في سيرته، فنجد أنه الأجدر بالعشق بكل صوره، فنضاله هو من أجل الحياة والحب والخير، وهذا ما يحتاجه العشّاق أيضاً.

العبارة التي ترد في رسالة، من بين ست عشرة رسالة، من رسائل غسان إلى الروائية السورية غادة السمّان، في كتاب (الرسائل) الذي نشرته غادة العام (١٩٩٢) وأثارت بنشره الزوابع، بين مؤيد لنشر الرسائل ومعارض لنشرها. ومن يقرأ العبارة المذكورة أعلاه قراءة سطحية، سيتساءل كيف لهذا المبدع المناضل أن يتحدث عن ثقب في جوربه، بينما العالم غارق في (القضايا الكبرى)؟ أو هل غسان هذا هو نفسه صاحب (خيمة عن خيمة تفرق)، أو (رجال في الشمس)، و(عائد إلى حيفا)، و(ما تبقّى لكم)، وغيرها الكثير من إبداعاته في الفكر السياسي والثقافي.. إلخ؟

القراءة المعمّقة للعبارة تردّ على التساؤل الساذج، ففيها تظهر روح كنفاني نفسه الذي يجمع، في جدليّة عميقة واضحة، بين الفقر متمثّلاً في صورة الجورب المثقوب، وصورة من صورة الحب، متمثّلة في هذه الرغبة في التواصل، عبر (الحكي) من الحبيب، والاستماع من قبل الحبيبة. ولا تخلو الصورة/ المشهد من لمحة سخرية عبثية، حيث الإشارة إلى أن الطبيعيّ بين بني البشر، هو ألاّ يتمّ التواصل، مجرّد التواصل، بين شخص عاشق وفقير، وأنثى تبدو وكأنّما تنتمي إلى طبقة أخرى.

العنصر الأهمّ في الصورة كما يرسمها كنفاني، هي في قدرة عاشق على الحديث إلى حبيبته، سواء كان في الواقع أم المجاز، عن جوربه المثقوب، ففي أي شيء يمكن أن يُمضي هذا العاشق وقته وحديثه، وعن أية تفاصيل يمكنه أن يتحدث، وأن يجعل حديثه مُقنعاً للحبيبة، لتكون الوحيدة في العالم القادرة، بل ربما الراغبة، من موقعها كحبيبة، في الاستماع، والظهور في مظهر الراضية، فهي (في كامل انتباهها).

المسألة التي لا بدّ من أخذها في الاعتبار، لفهم مشاعر كلّ من العاشقين، هي أن هذا العاشق الفقير هو بالضرورة شخص مختلف، حتى يتمكن من الحديث ساعة كاملة عن مسألة تبدو تافهة، مسألة (الجورب المثقوب)، ففي أي شيء يختلف هذا الشخص العاشق؟ لا شكّ أنه يمتاز بقدرته على تحويل هذه المسألة (التافهة) إلى قضية، كي يقنع الحبيبة بالاستماع إلى (قصّته). فهو على الأغلب قاصٌّ تمكّن من سرد الكثير من التفاصيل المحيطة بالجورب، حتى جعله جورباً غير عاديّ، بل ربّما هو الجورب (القضية).

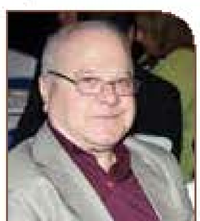
أمر آخر، وليس أخيراً، يتعلّق بموضوعنا، هو التساؤل عن الروح التي يمتلكها وتجعله، وسط همومه كلّها، المتعلّقة بقضاياه، وخصوصاً قضيته المركزية فلسطين، يستطيع في وسط ذلك كله أن يعطي وقتاً للحب وللهزل في آن. فربّما هو الحبّ الذي يستطيع به مواصلة الحياة، وبهذا القدر من العبث، الذي يعطي حياته بُعداً إنسانياً عميقاً وشديد الشفافية في وقت واحد، وقت ربّما كان يشعر به قصيراً ولا بدّ من أن يعيشه كما يريد، حياة بأبعاد مختلفة، لكنها غير متناقضة، بل لعلّها تسعى إلى التكامل، فالاكتمال في نموذج مميّز لم يتكرّر في ساحة الفكر والثقافة والإبداع، اكتمال يضعه في مرتبة الخلود له ولنتاجه الإبداعي.

إنه كنفاني صاحب القلب الذي تسمّيه غادة (وطنيّ مبدع لم يكن قلبه مضخّة صدئة). واحد من كبار مبدعي العالم، كان يعيش بأجنحة لا تتناقض: الحبّ والإبداع والنضال.

اليوم وبعد سبعة وأربعين عاماً على رحيله مازلنا نتأمل في سيرته وإبداعه من أجل الحياة والحب والخير



ثنائية الكتابة الروائية



نبيل سليمان

أنّى لي أن أكتب عن الروايات التي تعدّ كتّابها، من دون أن أعود إلى ما رويتُ عن الرواية المشتركة لعبدالسلام العجيلي وأنور قصيباتي، (ألوان الحب الثلاثة - ١٩٧٣)، ذلك أن زيارتي وقصيباتي للعجيلي بمنزله في الرقة شتاء (١٩٦٧) لا تفتأ تومض، فأرى العجيلي يتحدث عن رواية لم يستطع أن يكملها، وليس في نيته أن يعود إليها، وأرى الزيارة تَعِدُ بأن يكمل الزائران الرواية، لكنني تخاذلت لأن مشروعاتي الروائية كانت تنادي.

وهكذا صدرت (ألوان الحب الثلاثة) حاملة اسمي العجيلي وقصيباتي. وفي زعمي أن ما كان قد كتبه الأول، وهو أقل من ثلث الرواية، قد جاء بأسلوبه الرشيق المعهود، بينما جاءت بقية الرواية مثقلة بالنزوع الفلسفي للثاني صاحب رواية (نرسيس – ١٩٦١). كما شكت الرواية من التمحل في بناء النماذج النسائية الثلاثة. وفي حدود علمي لم تسبق هذه التجربة في الشراكة في كتابة الرواية إلا رواية (القصر المسحور– ١٩٣٦) لطه حسين وتوفيق الحكيم. وفيها شكت (شهرزاد) إلى طه حسين سهدها عقب اختفاء شهريار، فنصحها بالحكيم سميراً، وقد اختطف رجالها الحكيم الذي رفض مهمة المسامرة – وهو من اشتهر بمقته للنساء – فتفجر غضب شهرزاد.

بنى الكاتبان روايتهما فصولاً: يكتب طه حسين واحدها فيرد بالآخر الحكيم. وعبر ذلك كان الأول يدافع مرة عن الثاني، ويناصر شهرزاد مرة أخرى. كما رسم الحكيم شريكه داهيةً عنيداً ومغامراً، بينما حكم طه حسين عليه بأنه هو التعقيد والسلاسة، الجاهل بكل شيء والعارف بكل شيء.

من بعد جاءت رواية (عالم بلا خرائط – ١٩٨٢) لعبد الرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا، وهنا أذكر أن مهرجان قابس في تونس، دورة (١٩٨٥)، كانت قد جمعتني بعبدالرحمن منيف، وفي خلوة سألته عما إن كانت الرواية كالعشق والحب، لا تقبل شراكة، فلم يجب، فتابعت زاعماً أنني أستطيع أن أميز بين ما كتب هو وما كتب جبرا من (عالم بلا خرائط) فغضب، وما أندر ما كان يغضب، وحكم على زعمي بالبطلان. ومنذ حين كتب ابراهيم صموئيل مقلاً من شأن هذه الرواية، متسائلاً: هل هي نزوة؟ خاطر عابر؟ رغبة في التهجين كما في الزراعة؟

في هذه الرواية تبدو نجوى العامري، المتناقضة والعاشقة والـ(برنس وومان) من الشخصيات الروائية التي لا تنسى، وبدرجة أدنى هو علاء المثقف المتمرد والرسام والأكاديمي، فهل هو ظل من

ظلال جبرا؟ وهل لغز مصرع نجوى، الذي يظل مفتوحاً في نهاية الرواية المفتوحة، ويلفع الرواية بالبوليسية، من ظلال جبرا في روايته (البحث عن وليد مسعود – ١٩٧٨)؟

على العكس من ندرة الرواية التشاركية العربية في القرن العشرين، يرمينا العقدان الماضيان بالكثير، وقد أعانني العم (جوجل) بالتقميش، فسجلت هذه القائمة غير النهائية من الروايات التشاركية التي لم أقرأها:

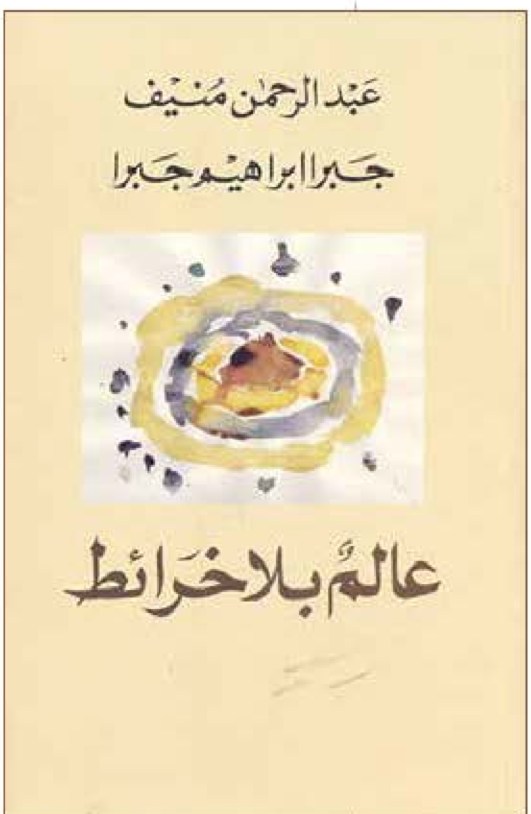
(أنوات: محمد القاضي وآمال مختار)، و(كلارا: حنين الحسيني ومنال سالم)، و(خطايا آدم: سامي ميشيل وأحمد مسعد)، و(يقظة آرام: سلام نوري وإباء إسماعيل)، و(الخبز الحافي: سلام نوري وصبيحة شبر)، و(في مقام العشق: يوسف نبيل وزينب محمد)، و(العالم على جسدي: يوسف نبيل وزينب محمد)، و(سرديات نخلة: صالح جبار الخلفاوي وسامية خليفة).

أما ما تسنى لي قراءته، فمنه (ألواح من ذاكرة النسيان – ٢٠٠٢) لبهيجة مصري إدلبي وعامر الدبك. وقد جمعت الرواية بين سورين السورية وسامر العراقي اللذين ينقبان عن أوروك ليعريا الحاضر بدلالة الماضي، حيث أسطورة جلجامش، وحيث يتفاعل الوثائقي بالأسطوري والشعري، وتدوّم في حاضرنا ومستقبلنا الرسالة التي يحملها جلجامش للدكتورة سورين: قولي لعالمكم أن يوقف الحروب وينشر السلام.

من اللافت أن العقد الماضي شهد غزارة نسبية للشراكة في كتابة الرواية: فالكاتبان اللبنانيان جهاد بزي وبشير عزام قدما (ملك اللوتو – ٢٠١١) في هيئة رسائل إلكترونية يتبادلها الراويان الكاتبان باتريك وجوزيف، وفي الرسائل تأتي قصة البشرية عبر قصة فواز فواز، منذ أن كان نطفة في رحم. وفيما يبدو لعبة (الارتجال) يرمح الزمن من العصر الحجري إلى الراهن، وتتطاير الشذرات، وتبدو الرواية كأنها رواية فن الرواية، فهل كل ذلك هو رزمة لهو إبداعي كما تساءلت ريتا الأطرش؟

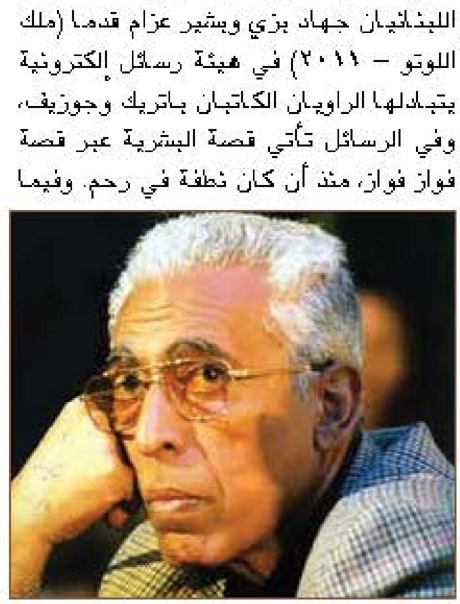
قبل (ملك اللوتو) ومن لبنان أيضاً، جاءت رواية نزار دندش وترمين الخنسا (يوميات آدم وحواء – ٢٠١٠)، وهي محاولة في صياغة جديدة لقصة الخلق، تتردد فيها أصداء صياغات شتى (ابن طفيل – روبنسون كروزو..)، كما يتردد الصدى التوراتي الذي يمايز بين اليهود والأغيار، إذ تميز الرواية في أصل التكوين بين (الهمج) الذين يتكاثرون بالزواج، والآخرين الذين يتكاثرون بالاستنساخ، وأحسب أن الرواية تئنّ من التضبيب الفلسفي ومن التعليمية.

وقد تكررت تجربة نزار دندش في الشراكة، فكانت رواية (ربيع المطلقات – ٢٠١٢) بالاشتراك مع نضال الأميوني؛ وتقوم الرواية على قصص ثلاث شقيقات انتهت زيجاتهن بالطلاق، وكبراهن زينة علقت الطلاق مرتين، ولم تنجب، فماذا لو أجّرت رحمها؟ أما الصغرى (فدوى) فقد جرت خلف حلم القرويات وطموح المتعلمات بالزواج بمغترب في إفريقيا، وتبدد الحلم بالطلاق، بينما حمل الزواج مروى (الوسطى) إلى أستراليا، حتى إذا كان الطلاق الحضاري، توافد العرسان على المطلقة التي تحمل الجنسية الأسترالية. وإذا كانت الرواية

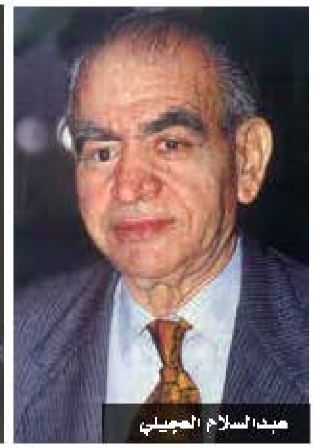


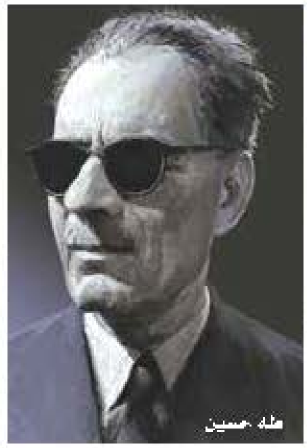
غلاف رواية (عالم بلا خرائط)

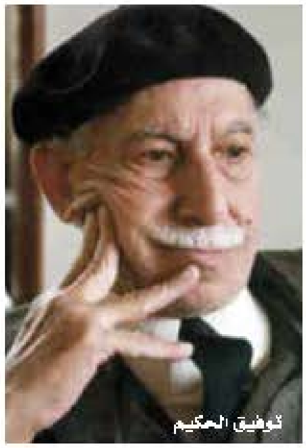
تعددت تجارب الشراكة في كتابة الرواية عربياً وتبقى أهمها تجربة عبدالرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا في رواية (عالم بلا خرائط)


عبدالرحمن منيف


جبرا إبراهيم جبرا


عبدالسلام العجيلي


طه حسين


توفيق الحكيم

تثير – فيما تثير – قضية تأجير الأرحام والأم بالوكالة، فهي تنتهي بالحركة النسائية التي تطلقها المطلقات طلباً للمساواة والإنصاف.

من مصر يقدم يوسف نبيل وزينب محمد روايتين، الأولى (في مقام العشق) تنوء بحمولة التجريبية و(العلمنفسية). ويفتتح الراويان (عيسى حبيب) المسلم ومدرس العربية و(نور عزيزي) الطالبة الجامعية المسيحية. وفيما بين الاستهلال الثنائي والختام الثنائي تكون الرحلة الروحية للبطلين، حيث تشتبك أسئلة الهوية والجسد والتصوف والأقليات والتكفير والصداقة. ويذهب الكاتبان أبعد في التجريبية في روايتهما (العالم على جسدي) التي ترمح ما بين العصور البدائية وعصر الظلمات الأوروبي والحرب العالمية الثانية، حيث لكل مرحلة شخصيتها. ويخبرنا العم (جوجل) أنه قد تم تحويل هذه الرواية إلى عرض تجريبي قدمته فرقة (ولسه) للرقص، كما قدمت التشكيلية مارينا وصفي لوحات من الرواية.

وفي رواية سهام ملكاوي وحذام قدورة (سرّ المزولة) يأتي الحوار الموّار في القضايا الفلسفية والاجتماعية المعاصرة، في النور والظلام والأنا والآخر والظل والأصل. وكل ذلك مما يسكن شخصيتي الشابين نور وسامر، ولم تستطع رشاقة الحوار غالباً أن تخفي ما تنوء به الرواية من الحمولة الفلسفية و(العلمنفسية).

بالعودة إلى سوريا، أشير إلى ما ذكره سهيل الديب من أنه هو ومحمد الحفري قد أكملا رواية، كان علي عبدالله قد بدأ بها قبل استشهاده. كما أشير إلى روايتين صادفتهما متأخراً: الأولى (في رثاء عامودا) لعبداللطيف الحسيني وغسان جانكير اللذين جبلا نزيفاً من أحوال مدينتهما الكردية السورية (عامودا)، وذلك في هيئة نصوص تضمّخ فيها السرد بالشعر. أما الرواية الثانية فهي (سنلتقي ذات مساء في يافا) لعمر جمعة وعبير القتال اللذين شبكا ما بين دمشق ويافا في إهاب قصص العشق (الجد كنعان وتقلا – يوسف وبحرية). وقد تمفصلت الرواية على محاولات العبور إلى الجولان ففلسطين في منتصف (أيار/ مايو ٢٠١١)، وتعززت الغلالة الفلسطينية للرواية بالمتناصات الغزيرة مع روايات وأغانٍ وتراتيل وأشعار.

ليس يخفى ما تنمّ عنه هذه المدونة للشراكة في كتابة الرواية من تواضع، باستثناء رواية (عالم بلا خرائط). ولسوف يصادف المرء كثيرٌ من الحماسة والتبشيرية في حديث أغلب كتّاب الروايات التشاركية. ومع تقديري لأي تجريب في الإبداع بعامة، لا أخفي خيبتي بأغلب ما قرأت من هذه الروايات، وميلي إلى أحادية الحب أو الكتابة الروائية، والتي لا تنفي التعدد بالتعاقب وليس بالتزامن، وها هو تاريخ الرواية كما تاريخ الحب يهتف بنا: سلوا مجرّباً.

خاض طه حسين وتوفيق الحكيم أول تجربة للرواية المشتركة عام (١٩٣٦) من خلال رواية (القصر المسحور)

لا أستطيع إخفاء خيبتي بأغلب ما قرأته من تجارب الشراكة في كتابة الرواية ما يؤكد أن الكتابة مثل الحب لا تحب الشراكة





يستدعي علامات الفقد بصيغة جمعية

دلير شاكر.. اختبارات الحنين لأول منزل



محمد العامري

حين يستجيب دلير شاكر لتاريخ عائلته الفني، فإنه بذلك يواصل مسيرة الطفل، الذي تفتحت عيناه على أشكال الطين بين يدي أبيه، فهو بذلك يقدم اجتهاداته المبكرة في منظومة الحداثة الفنية، مصغياً لنداء الحداثة والتجريب في صياغة المادة والشكل على حد سواء، فقد بدأ منذ تجاربه الأولى في مغامرته الفنية كمسار يحاول أن يجد ذاته فيه، لينخرط في مناخات التجريدية الهندسية المنفتحة، على التنوع والحوار، أو ما يسمى بفنون (الهارد ادج).

> أعماله تمثل رحلة سفر في الحنين نحو استرداد بيته وحديقته عبر الفن

فكان الوعي الموجه في تفكير دلير يقودنا إلى ما يبتغيه من تجاوزات يلتحق عبرها إلى مصاف الفنان ذي التجارب المائزة، فقد ذهب إلى إنتاج سطوحه التصويرية من حساسيات جاهزة من الورق أو المواد الطبيعية، ليركب على تلك السطوح توجهاته الهندسية فيما يخص المأوى، فكانت المساحات الحاملة لتلك التكوينات تنتظم في طلاء قوي يسهم في تسليط الضوء على القيم الهندسية المركبة، أي اللوحة ذات الحافة الصلبة، سواء كانت مجسمة أو مسطحة، فكان دلير يقترب بخطوات واعية نحو تجريبية واعية، استطاع عبر فترة بسيطة أن يقدم نموذجه الخاص به، نموذج العمل الفني الذي يستفيد من تقنيات عديدة للوصول إلى تعبيرية قوية في الموضوع الذي يقدمه. وأذكر هنا ما قاله موندريان: يلزمنا، لكي نقترب من البعد الروحاني في الفنّ، أن نستعمل الواقع بأقلّ قدر ممكن.

لذلك نرى أن دلير شاكر يهتم بالبناء الجوهري لأشكال المأوى ومدياته البعيدة في الذاكرة والواقع، بل في كثير من الأحيان نجده يتجاوز المرئي ليقدم من نضج المخيلة واقعاً جديداً، عبر تثوير المفردة الاعتيادية ونقلها إلى مناطق غرائبية تستمد حضورها من نظامها الهندسي المدروس؛ فهي عبارة عن سفر في الحنين إلى المنزل الأول، في محاولة لاسترداده، عبر الفن على أقل تقدير وعبر طرائق عديدة، ألم يقل مارسيل بروست: إنّ السفر الوحيد، الحقيقي والمتفرّد، هو عندما نغيّر طريقتنا في النظر إلى الأشياء.

لقد وصل دلير إلى ضالته ليبدأ التلذذ بما توصل إليه من صياغات ووسائط في التعبير، تلك الوسائل والوسائط هي محض دروب للوصول إلى جوهر صورة المشهد الأول للمأوى، وهي محاولة لبناء ألفة مع عناصره ومواده كجزء من الاستلذاذ الفني، والشغف في تحقيق الغاية الظاهرة والباطنة، بما يكفي لجرها لحاضر مُر، حاضر يهجم على وجوده في المنفى الواقعي والذهني، الغامض فيه والواضح، البعيد والقريب في آن، بما يكفي في استحالات النسيان والمحو، فالجوهر الذهبي في بناء العمل الفني في غالب الأمر، يتوسط العمل الفني، كتكوين رئيسي وجوهري في إلحاحات الذاكرة وقوة حضورها في ذهن الفنان، فالوقوف على أرض رخوة بعيداً عن تفاصيل ذاكرته الأولى هو المادة الأكثر إيلاماً وتوجعاً في تخيلاته البعيدة، فمن غادر أرضه يظل في حيرة ومراوحة مع الواقع الجديد ولو كان مريحاً، فهو يطوي حنينه في نسغ عميق عبر جغرافيا العمل الفني، تلك المسارات الخفية التي ترتحل بجذورها نحو مسرودات الذاكرة، لتوغل وتسكن في دفاترها المتأججة، فهي أقرب إلى حديقة ذاكراتية تهب رائحتها مع كل صورة قديمة من الممكن أن تتمظهر قصداً أو مصادفة، لسرد أسرارها وأشجانها في قراءة العلامات والإيماءات، بل هي امتداد للعناصر التي شكلت نسيجها البصري، حيث تتوجد العاطفة في عالم ينعدم فيه الثبات والاستقرار، وهي ليس سوى مبضع للكشف عن وجع الحنين ورصد لحركية الألم في نسغ الاغتراب.

فالعمائر التي تتمظهر بهياكلها وأضلاعها النافرة على السطح، هي محض قيمة للظلال، التي تعكسها على مكونات السطح التصويري المتمثل بمواد طبيعية أو مواد جاهزة أو مرسومة، فهي صياغات حلمية لبيت ما،

يواصل مسيرته كطفل يبحث باجتهادات مبكرة عن منظومة الحداثة الفنية

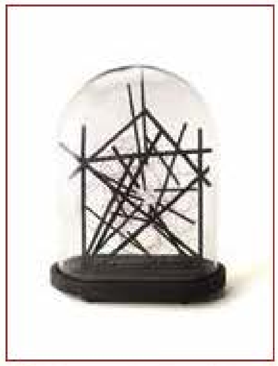
يستفيد من تقنيات متعددة للوصول إلى تعبيرية قوية في الموضوع







من أعماله







صياغات محسوسة بمخيلة الهندسة وخطوطها الكروكية، فاللغة التخييلية مسار للقبض على ضرورات الموضوع وتأجيجه بأسئلة الفن والتأليف الذكي، لتعكس في تمظهراتها صيرورات الذات ولذاذة السرد، مصائر متحولة في أزمانها الواقعية والمتخيلة، فنحن أمام توجهات مصطخبة بواقعية الفرد وأحلامه، هموم الميتاواقعية وأسئلة محفوفة بقلق الحياة وحركتها، بمعنى أنها لا تقف عند حدود الظاهر منها، بل تتعداها لتصل الى تزاحم وتدافع الرؤيا السائرة في مدونات العمل الفني، حيث تتعرى الذات بحزنها وفرحها، لتقدم صيغة غير مُنبَتّة الصّلة بذاكرتها الغائرة.

ومن الواضح، أن هذا التحول المتغرس في الحساسية الحدسية، أو فاعلية التقنيات العديدة والتي تثير أسئلة وجودية ساحقة، يقود إلى راهنية الأسى، والتخلق الوجودي المستمر.

بمقدور أي قارئ لأعمال الفنان دلير أن يدرك المحركات المرجعية لتلك الأعمال، حيث تنتظم في أكثر من مسار يصب في نهر الحنين للبيت الصغير والبيت الكبير(الوطن)؛ فهو يسبك كل ذلك في عوالمه الميتاواقعية التي تتبادل وظيفتها مع واقعه الحلمي، فهناك تجاور بين الواقع والمتخيل والذاكرة من الواقع الفردي الغاطس في أحلام الجمعي، فهي جزء من تعبير لحظوي، يعبر عن تحولاتٍ خاصة وحميمية في نسيجها الجمعي، التي ترتكز على مرجعية ذاتية لا تنفصل عن المكان والزمان، ضمن وشائج توعوية مقصودة، من دون إغفال قوة الذكرى وسطوتها على السرد البصري فيما يخص المأوى، حيث يزغ التذكر دون إذن منه، بل يهاجمه في لحظة التفكير بالرسم والتركيب والحلول في بناء العمل الفني، فالجملة الجمالية عابرة للذات الفردية والجمعية معا، إلا أن التحول في مديات المادة وما تقدمه من غاية في التعبير عن الموضوع جلية بين التخيلي لواقع قد حدث، فلحظتا التشظي والتكوّن، ليستا إلا لحظتي الفعل الجمالي والواقع الجاثم في الذهن، في تجليات متتابعة تحققان الانسجام (الهارموني) بين الإنساني وما هو جارح في واقع الخسران.



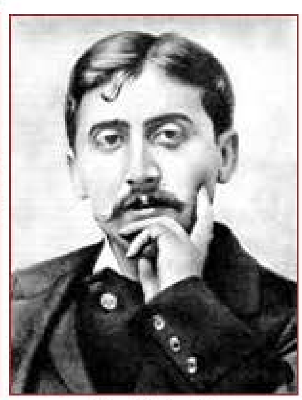
دلير شاكر في ورشة عمله

يجسد المسرود اليومي بذاكرة المتخيل فيتجاور الواقع والذاكرة في الحلم

فالبيت الذي استدعاه الفنان هو علامة على الفقد والنأي بصفته الفردية والجمعية، كون الهجرات قطعانا تائهة تبحث عن طمأنينة العيش ودرء الأخطار، فهو ابتكار لأوجاع الحلم الذي ينغرس في محرضات الذاكرة والواقع المهجري، الذي يتقاطع مع البوح المؤلم للذات، وربما هو ارتكان لمنزل جديد لا يساوي شيئاً بالنسبة لبيت الطفولة، فلم تكن هناك ثقة في عالم يعطيك من خساراته الكثير، يقول بلشلار: هل كان العصفور سيبني عشه لو لم يملك غريزة الثقة في العالم.



باشلار



مارسيل بروست

تأويل اللوحة والانعتاق من الثنائيات



نجوى المغربي

عند منتصف خط الرؤية يقع تأويل اللوحة، حيث الانعتاق من الثنائيات وغياب الوضعيات، وكل أيقونة محاذية للخطف البصري وأنطولوجيات ما يسبق الشكل، إلى محاورة الطرح في عبور الجسر، تعبير لحراك كبير هو الأضخم والأكثر صخباً واحتفالاً بالعقل والتفرد في الانتماء. (بروك) الذي أحيا التعبير بمجاز مختلف داخل الجغرافيا الإفريقية المتنوعة، كان حريصاً على ألا تحضر المدينة فلا تعبير إلا بانطباعية (ديكس وبيكمان)، وشارع (كيرشنر) المزدحم باللون والحركة والتماوج الصخبي، الذي يمارس عليك فعل الطاحونة، حتى لتختلط أنت بمناخ اللوحة، وتهرول مع الأشخاص، ربما لتلحق بالقطار أو تتقي الاصطدام بأحد شخوصها، لا ينبغي أن تنفي الآخر اللوحة ميدان متجانس، فحين هربت نساء (كيرشنر) من شارعه الثقيل وتحولن إلى منحوتات مفرطة الاكتمال في أناقة جمعت اللون والخامة المنحوتة.

إن الردة الكلاسيكية إلى الصراخ اللوني والبيئي كانت انفجاراً تعبيرياً كسر القيد وأثار (مولر) لينجح في تدمير الفجوة بين التلف المرحلي والزهو الفني الأطول عمراً، الممتلئ حواراً بين المستطيلات الخشبية وأجزاء الجسد، ماجعلته رائداً في إثراء السطح بتوازن الظلال بشكل غير تقليدي أنقذ المرأة وطفلها على رغم ما يسيطر على العمل من جانب مأساوي، فيما بدا حوار (مونش) بين عناصر اللوحة من ملابس وخطوط ومنحنيات أركانها، تعبيرياً في مقدمته وانطباعياً غائراً في أطرافه.

قراءات مضيئة خرجت من ظلام تام – الموت وامرأة تكافح من أجل طفل ومركب صيد ومرآة – في النهاية أنت بين أسلاك شائكة ونقاط سوداء لا مدخل من خلالها للعمل، إلا أن تخطف قلب اللوحة، وتندفع بشكل غير تقليدي من نقطة مضيئة تركها التشكيلي، ليخرج منها وقتما ينهي ظلام لوحته، ولتمتطي حصان (بيكاسو) سريع العدو إلى امرأة السروال المخطط، التي جعلها (ماتيس) جسداً يميناً لا شمال له: إنها انطباعية لا حد لرقتها وسط مآسي وأهوال الحرب، هل توازن اللوحة هو الضمان الأمثل لوقارها؟ عشاء دافنتشي كان وقوراً ومتوازناً، وراقصات (لوتريك) أجدن الحفاظ على خط الرقص الوهمي، لكن (رينوار) صوّب الرؤية فجعلها متوازنة كما في الحياة.

لم تسعد النقاد سوى مقاسات الأسطح والالتزام بالمعايير، كونهم لا يجيدون الدخول إلى اللوحة ويتصارعون تحت عباءة عناصر الجذب ووقار البقع اللونية، فـ(سوراه) عندما كسر خطوطه بذكاء، لم يرد سوى اختزال متعمد يؤكد من خلاله احتلال اللا وعي في التعبير، وفي تجارب أخرى، اجتاحت فيزيائيات العناصر بعضها وكثير من الحقائق أصابها الجمود الإنشائي والنقدي، فجعلها كما في (الكرسي) أشبه برسالة (أوتابو) بلا رائحة.

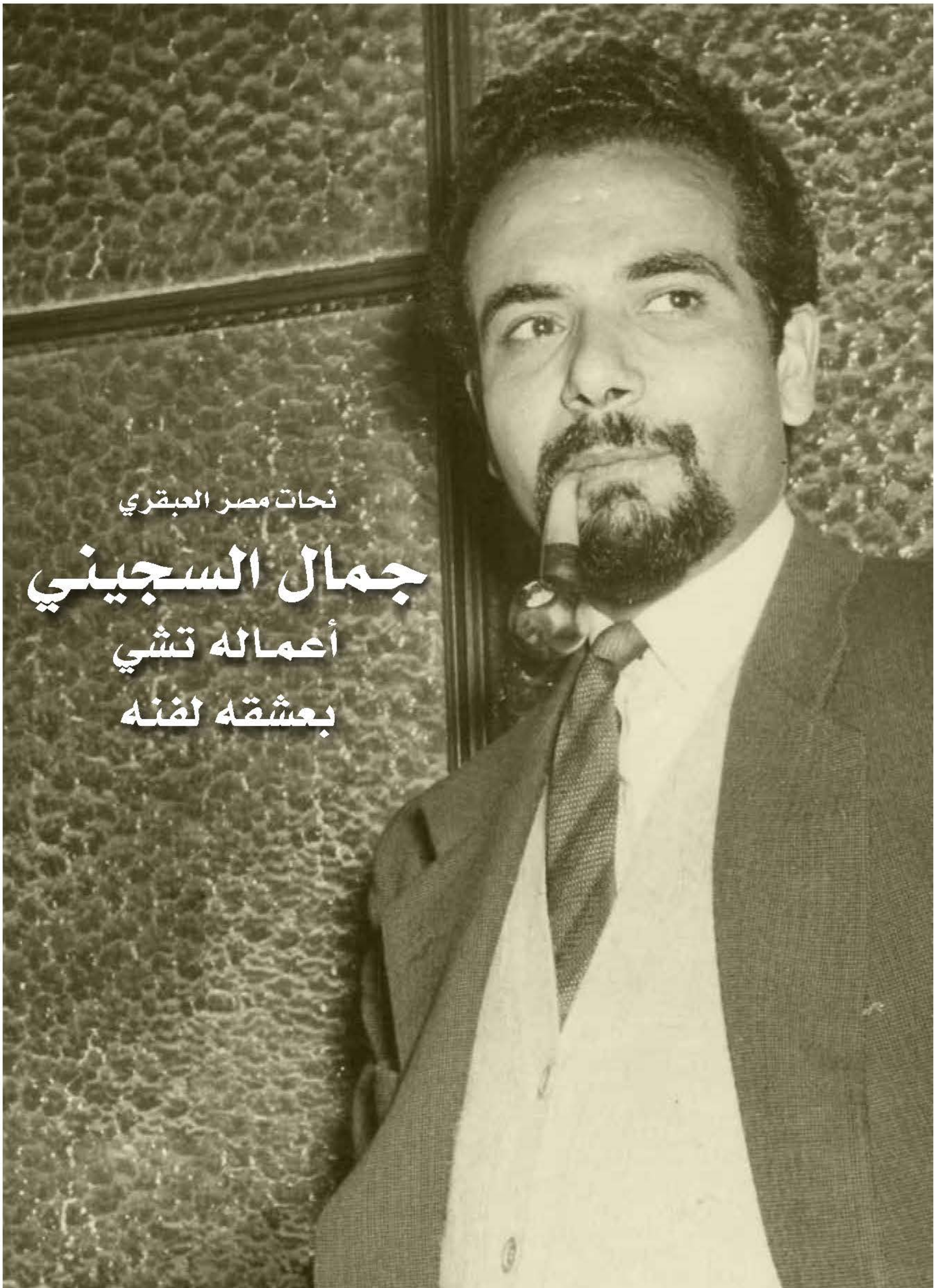
خارج الجميع لا صدارة إلا بتجاوز مع بعض التلميحات وشيء من فوضى تقلب المزاج كأصفر تلحقه ضربات رمادي (بول سيزان)، وهي عقدة (دوميبه وسيزان)، شكّل الانتقال المفاجئ لأطراف موضوعات اللوحة خصوصيات منهجية للرسام، قصد بها توجيه رسالة للرائي كنوع من التفاؤل والمتعة، ومشاهد من حياة مشتركة صعوداً وهبوطاً بينهما، وهما اللون، والتعبير التصويري المقصود.

وهذا (ديجا) يمنهج ويحرر، فيحرك الشخوص والجمادات، لتحيا اللوحة وتنتزع الزعامة الحركية من جمود كوربيه من دون المساس بتضاريس كل منهما، قد ينبه المثال إلى مسحة من جمال تكعيبي مهندس بعناية، لكنه مقلق للغة اللونية في هذه الحالة، يشفع له فقط المرور التعبيري، عبر سنوات أو قرون وتجاوز الحرب والسلام للنهضة والعصرنة، مهما استطالت حداثتها، وعبرت من قبلة مدرسية إلى أخرى أو تمازجت مع (دافنتشي ومير)، و(كاندينسكي)، و(أوترميز مورو) الدقيق. لا شك أن الأسلوب التقليدي في مهادنة الطبيعة، وعدم الاقتراب من ثوابتها الكروية وشمسها المضيئة وبعض ظلال أوراق أشجارها، كل ما سبق كان عاملاً أنجع العمالقة من الأوائل فمنح (بيكاسو) استمراراً وأغزر أعمال (جوجان) وصولاً إلى قلق (جوخ)، و(لوترك) مع كل أناقتها الاحترافية. لكي تحشد الضوء، عليك أن تعد أذنيك للنغم، عبارة لم يقلها أحد لكن (مونيه)، و(بيسارو) سجلاها بين ظل ولون، وتألق قطع العناصر المختلفة والمختلطة تأثيريتها بيد (سوراه)، لمصلحة القضية البصرية المتأرجحة إلى (رينوار) وسيدته الشهيرة وزهوره.

ومع المواجهة الأشد للحياة نبذت عدمية اكتشفها العالم، وخلطها الفن باللوحة بعيداً عن التجريد المتغطرس لأغراض نفعية، قادها (دوشامب)، و(تزارا)، لمصلحة مجتمعها، ولعلاج تخريب النفوس اللاحق بالإنسان، بعد حروب الهلاك والدمار في أوروبا، الأمر الذي جعل المسطح المرسوم، يتسع للجميع تحت قبة الليل الأزرق ونجومه، لكن يظل الدمج المقصود هو تسطيح فني للوحة وموضوعها، مهما كانت الفرشاة حاذقة ومحترفة، وأطراف اللوحة مزركشة كالفرق بين سريالية (بيكاسو– دالي)، نمطان من الانحراف النفسي والأزمات الاجتماعية، كان تقسيم هندسة الجمال المكعب تنظيم (سيزان) البارع في الزوايا والدوائر والحجوم، وهو أمر أتاح لـ(ميتس) أن يتصيد مكعباته ويعمد بها (براك) لتقديم أصدق واقعية بخصائص الإيقاع المنكسر على مسطح اللوحة.

ففي الأزهار والأشياء تقشف الطبيعة، وكأن عليك أن تبحث عن ملصق مجاور، لتتمة ما في خيالك عن الزهر وغنى الطبيعة، وحين قام (براك) بابتداع اللصق الملفوف في رجله البرتغالي (كعب) الذوق ودفعه إلى جريس متبعاً معه (بيكاسو) في طاولات الأزرق والأصفر، لإنجاز أعظم جيتار في دفتر الموسيقا، والمعتبر سجل التعبير الأقصى التكعيبي الساكن، مع حياة سلة الفاكهة، ووصولاً إلى مرحلة بهلواناته وتقلص الحزن والتناوب الفلسفي مع خط اللون، الأمر الذي صنفه النقاد أنه مغادرة ووداع للأزمنة في مسطحات لوحاته.

إن الردة الكلاسيكية إلى الصراخ اللوني والبيئي مثلت انفجاراً تعبيرياً



نحات مصر العبقري

جمال السجيني

أعماله تشي بعشقه لفنه


وفيق صفوت مختار

إنّه واحدٌ من أبرز الفنانين التشكيليين في مجال النحت على مدى ثلاثة عقود، وقد تجلّت عبقريته في أنّه فتح الطريق إلى التعامل مع خامات لم تكن مألوفة في النحت المصري قبلاً، فأبدع فيها من الأعمال ما يشهد بامتيازه. كما كان متعدّد المواهب حيث مارس فنّ التصوير، والنحاس المطروق، وتصميم الميداليات، وسك النقود.

كان جمال السجيني طموحاً ومجدّداً، دائم البحث والتجريب، يثور على المفاهيم البالية في الفنّ ويجتهد ويثابر من أجل تجاوزها، وقد تعدّدت وتنوّعت منابع الاستلهام لديه، فمن الإرث المصري القديم والفنون الإسلاميّة والقبطيّة، وصولاً إلى إنجازات مبدعي فنّ النحت المعاصر في أوروبا، مروراً بتجليات الفنّ الشعبي والفطري.

ولد جمال الدين رأفت السجيني في السّابع من شهر يناير (١٩١٧م)، بحي باب الشعرية بالقاهرة، والتحق بمدرسة الفنون الجميلة العليا في عام (١٩٣٣م)، وقد حصل على دبلوم فنّ النحت بدرجة ممتاز في عام (١٩٣٨م). في عام (١٩٤٧م) سافر إلى باريس ليتمّ دراسته الفنيّة على نفقته الخاصّة، وكان لتلك الزيارة أثرها الكبير في أسلوبه، حيث تأثّر فيها بالفنّ المصري القديم، الذي كان يتردّد عليه في متحف (اللوفر)، كما بدأ يتعرّف إلى أسلوب الفنان العالمي بابلو بيكاسو (١٨٨١–١٩٧٥م)، وفنّ النحت الحديث. ثمّ انضم إلى البعثة التعليمية في روما، حيث حصل على دبلوم فنّ النحت من أكاديمية الفنون الجميلة، ودبلوم فنّ الميداليات وسك النقود في عام (١٩٥٠م). عمل (السجيني) بعد عودته عام (١٩٥١م) مدرساً لفنّ النحت بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة، وتدرّج في مراتب التدريس حتى وصل إلى وظيفة أستاذ.

تميّز السجيني بغزارة الإنتاج، وبأنّ أعماله الفنيّة تثير الكثير من الجدل، وهي ظاهرة تصاحب كلّ اتجاه جديد في الفنّ، وقد طوّر فنّهماراً بعدة مراحل، إضافة إلى تنوّع الخامات التي عالجها.

في مراحله الفنيّة الأولى أنتج مجموعة مهمة من الأعمال المطروقة على النحاس، والمعبّرة عن قيم الحرية، والمقاومة، وامتداد الإرث الحضاري في أعماق الشخصيّة المصرية من رموز، وطقوس، وإشارات، وعادات وتقاليد، ما جعلها تتجاوز البعد السياسي، أو التوظيف الدعائي للقضية الوطنية أو الاجتماعيّة، إلى رؤية بصرية أخّاذة، تحيلنا حيناً إلى جداريات المعابد الفرعونية، بما تحتويه من أسرار الكتابة والنحت، وتحيلنا حيناً آخر إلى رؤى الفنان الشعبي ورموزه السحرية الموغلة في موروث أنثروبولوجي عميق الغور.

كما بلور بدءاً من حقبة الخمسينيات من القرن المنصرم أعمال نحت بالأسلوب الواقعي الاجتماعي، لتعالج موضوعات فكرية ووطنية شديدة الالتزام. ومع أنّ الخطاب الذي كانت تعبّر عنه تلك الأعمال سياسي في الغالب، غير أنه ابتكر أسلوباً شاعرياً تميّز بإدخال رموز، مثل: (الحمامة أو الأفعى) في أعماله، إضافة إلى فنّ الخط باستخدام مفردات لغة خيالية.

وسادت أعماله الفنيّة نظرة (شمولية) لفكرة الوطن، حيث صارت القضية الوطنية أولى بالاهتمام، فصار أكثر ميلاً إلى نحت الأشكال الصرحية والرمزية، التي تلخّص قضايا التصدي للاستعمار، وتعبّر عن الصمود والتعمير والتغني بعظمة مصر ووحدتها القومية، ومن

أكمل دراسته في فرنسا وإيطاليا ليعود ويترأس قسم النحت في كلية الفنون الجميلة

سادت أعماله الفنية نظرة جمالية لفكرة الوطن فرسخ عظمة مصر ووحدتها


جمال السجيني مع جمهوره في معرضه

خلال تجسيد نهر النيل، والقرية التي رمز لها دائماً بـ (الأم) التي تحنو وتحتضن أبناءها، كما دأب على البحث في الموروث الشعبي التشكيلي، خاصّة (عروسة المولد) التي استخدمها كوحدة تعبير عن الحالة المصرية، ونسج على منوالها تنويعات كثيرة وطريفة كصورة مجازية لمصر.

ولعلّ من أكثر منحوتاته الفراغية جذباً للعيون والمشاعر، تلك التي دارت حول موضوع (الأمومة)، حيث تظهر الأم راسخة، مفعمة بالقوّة والأنوثة معاً، تمنح صغارها الأمان والحماية، وهي تتجلّى في صور وحالات مختلفة، فتارة تنتحل شكل العمارة الريفية، وتارة تصبح كياناً عضوياً، أنثوياً، يحمل في رحمه طفلاً جنينياً.. أو تحمل بقبضتين قوّيتين مولوداً قد تخلّق منها، وأحياناً يختار الفنان الاكتفاء بالإيحاء.

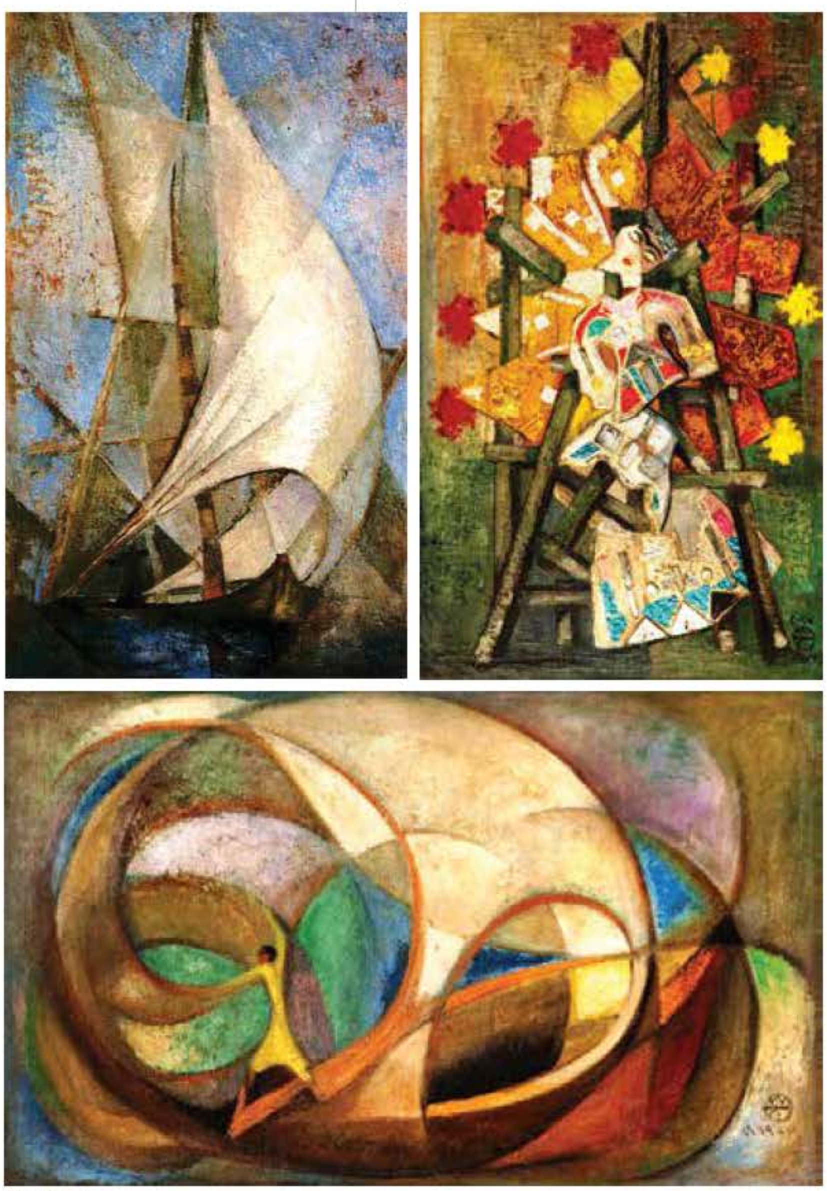
من أهم أعمال السجيني الفنيّة (تمثال بورسعيد)، والذي أنجزه في عام (١٩٥٧م). والتمثال يشي بالإرادة، والعزة في مقاومة العدوان الثلاثي الغاشم على مدينة بورسعيد عام (١٩٥٦م)، تلك المدينة الباسلة التي وضعها المثّال القدير في موقع القلب الذي يتوسطه (النسر) رمز القوّة. وقد جاء بناء جسد المقاوم للعدوان، ممدوداً تفيض منه طاقة شعب بأسره متحدياً الهابطين بالمظلات، ممسكاً بيده سلاحاً في وضع كأنّه يقضي عليهم ويمنع العدو من الهبوط، وصرخة المنتصر تعلو وجهه، ويده اليسرى تتوعّد بقوّةٍ وجسارةٍ. ونشاهد أسفل ذراعيه عنصر الشمس المتكرّر كأنّه يحجب العدو عن مصر وأرضها وشمسها في مصفوفة رمزية بليغة.

وفي عام (١٩٦٦م) أنجز (السجيني) تمثال (بيت السّلام)، الذي يتميّز بعمق دلالاته الرمزية، كما تتأكّد قدرة الفنان على الاحتفاظ بحماسه وكفاحه ضد القبح والظلم والقهر. كما أبدع تمثال (القرية) في عام (١٩٦٨م)، حيث يتضح لنا من خلاله مدى تألّق جلال وهيبة العمارة الإسلاميّة، فنجد أنّ علاقة الكتلة بالفراغ الداخلي والخارجي تتسم بالتوافق والاتزان، كما نجد القرية هي المعنى الدال للجالسة، التي يعلوها الهلال الساكن فوق الرأس (القبة) والكتفين والذراعين كأنّها ركائز معمارية، تفصح عن جمال البيئة وشمسها النافذة من خلال النوافذ الأربع التي يتخلل بعضها مفردة (السلّالم)، التي تتكرّر في منحوتات (السجيني) معلنة بجلاءٍ فكرة الصعود والبناء، وهذا جزء مهم ومتميّز في فنون العمارة المصرية القديمة والاسلاميّة.

أمّا تمثال (الأمومة) فقد أنجزه في عام (١٩٦٩م). وهو عبارة عن تمثال أفقي البناء، ممشوق وملفوف ومستقر بحكم الجاذبية، تحتضن الأمّ طفلاً في شكل كتلة واحدة حميمة تفيض بالحنان، كما أن التفاف ذراع الأمّ على جسد الطفل أضاف كلّ المعاني الإنسانيّة للعمل الفني.

وفي عام (١٩٧٥م) أنجز (السجيني) تمثال (العبور)، بطول أفقي بلغ خمسة أمتار ونصف المتر، وارتفاع بلغ مترين. وضع أولاً في إحدى الحدائق بمدخل مدينة بني سويف، ثمّ نقل لاحقاً إلى أحد الميادين المهمة بذات المدينة، ليعيش بين النّاس يستنهض حبّ الوطن. إنّ

نحت بمطرقته وإزميله وجوهاً برونزية لعشرات الشخصيات والرموز المصرية الشهيرة



من أعماله

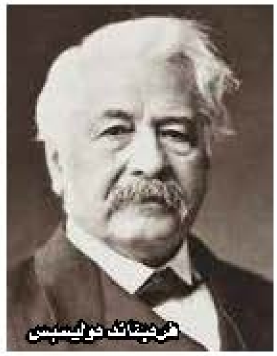
تمثال (العبور) هو التمثال الميداني الوحيد في مصر حتى الآن الذي عبّر عن هذا الحدث التاريخي العظيم؛ والتمثال عبارة عن جندي في حركة انطلاق أفقية ممتد اليدين والكفين كرأس حربة، أو كمقدمةٍ لصاروخ مصوب نحو العدو الصهيوني، على رأسه وشاح يطير في الهواء لحظة العبور في وضع أفقي أقرب إلى وضع السباحة، مادًا ذراعيه في اندفاع قوي إلى الأمام محتشداً بطاقة هائلة للعبور. ويمثّل الرداء الأسطوري، بنسيجه المعبأ بالهواء، ما يشبه موجات البحر العارمة التي يركبها الجندي، وقد تحوّل جسده إلى قارب يحمل عدداً من الجنود يقومون بالتجديف بسواعدهم القويّة، وتبدو حركة المياه مستوحاة من الفنّ المصري القديم.

كما صمّم (السجيني) تمثال (نصر أكتوبر)، ليقام بمدخل قناة السويس، بارتفاع (٣٥) متراً، بدلاً من تمثال (فرديناند دوليسبس) (١٨٠٥–١٨٩٤م) بمدينة بورسعيد، والتمثال عبارة عن بناء رأسي شاهق كالمنارة الهادية للسفن، لكنّه يبدأ من قاعدة هرمية نرى فيها قارباً يحمل جنوداً يجدفون بمجاديفهم رمزاً للعبور، وفي المستويات التالية المتصاعدة إلى أعلى نجد نماذج من أبناء الشعب ومن الجنود، وطيوراً هائلة فاردة أجنحتها وهي تشبه الطائرات المنطلقة إلى السماء، وفي مقدمة التمثال بكامل ارتفاعه نرى فتاة شابة ترمز إلى مصر محتضنة أحد الجنود، وتبدو الهالة فوق رأسها كالتاج مكوّنة من وجوه الجنود، أمّا يداها فمضمومتان نحو الأمام بنفس حركة الجندي في تمثال (العبور) ببني سويف.

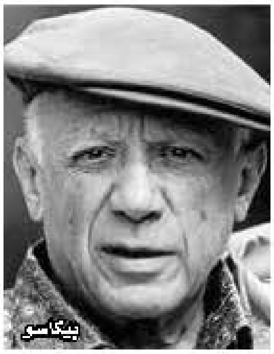
وللفنان (جمال السجيني) لوحة من النحاس المطروق بعنوان: (إرادة الفنان) أبدعها في عام (١٩٥٤م)، وفيها يصور نفسه وكأنّه في قبره داخل تابوت، ويده اليمنى على قلبه الذي يحمل توقيعه بأوّل حرفين من اسمه، وفوقه مباشرة طائر السّلام وريشته وأدواته الفنيّة، ورأس تمثال يبدو أنّه لمصر، والنجمة الخماسية التي كان العلم المصري يحملها آنذاك تعبيراً عن حبّه لوطنه، وحول الشاهد غصنان من الخوص يحيط بهما عدد كبير من النجوم.

أمّا لوحته (شجرة الحكم)، وهي من النحاس المطروق، فتمثل شجرة عاتية، حيث يظهر الفلاح في هذه اللّوحة عملاقاً، يرمز إلى الشعب المصري.

فاز (السجيني) بعددٍ من الجوائز المحلية والعالمية، من أهمها: جائزة مسابقة (محمود مختار) للنحت، عام (١٩٣٥م). جائزة النحت في بينالي الإسكندرية في أولى دوراته عام (١٩٥٥م). الجائزة الأولى عام (١٩٥٨م) في المسابقة التي أجراها المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب لتصميم تمثال أمير الشعراء أحمد شوقي الذي نفذه بعد ذلك من البرونز وأقيم في حدائق (بورجيزي) بمدينة روما.


فرديناند دوليسبس


أحمد شوقي


بيكاسو

وفي عام (١٩٦٢م) تقرّر منحه جائزة الدولة التشجيعية في فنّ النحت عن تمثاله (يقظة إفريقيا)، ولكنّه رفض الجائزة على أساس أنّها جاءت متأخرة بعد أن تخطّى مرحلة التشجيع، لكنّه عاد ونال وسام العلوم والفنون الذي يعطي عادةً للحاصلين على جائزة الدولة التشجيعية فقبله دون الجائزة باعتباره تكريماً من الدولة لا يرتبط بالتشجيع.

كما فاز بجائزة الإنتاج الفني والميدالية الذهبية لمعرض موسكو الدولي الأول عام (١٩٥٦م)، والميدالية الذهبية في معرض بروكسل الدولي عام (١٩٥٨م). ووسام الشرف من الجمهورية الإيطالية بدرجة فارس.

وفي أوّل أكتوبر من عام (١٩٧٧م)، سافر (جمال السجيني) إلى إسبانيا على نفقة الهيئة العامة للاستعلامات، حيث أقام معرضه الشامل الحادي عشر في مركز دراسات البحر الأبيض المتوسط، وليقضي هناك هو وزوجته وأولاده ثلاثة أشهر، لكنّه توفي أثناء تواجده في إسبانيا في يوم (٢٢) من شهر نوفمبر ١٩٧٧م)، وليعود جثمانه إلى القاهرة، حيث شيّعته مصر بشعبها العظيم، وجموع الفنانين على اختلاف مذاهبهم وتخصّصاتهم إلى مثواه الأخير.

أعماله عن الأمومة تعبر عن القوة والأنوثة معاً لتمنح الأمان والحماية


جمال السجيني وابنه مجد



علاء عريبي

حكايات عربية في (ألف ليلة وليلة)

الثابت تاريخياً، أن الليالي دخلت إلى الثقافة العربية خلال العصر العباسي، تحت عنوان (هزار أفسان)، بمعني ألف خرافة، وأغلب الظن أنها دخلت ضمن فترة الترجمة آنذاك، ولحسن الحظ أن كتب الأخبار أشارت إلى وجود بعض الشهود الذين رأوا نص الليالي الفارسي، المسعودي (المتوفى سنة ٣٤٦هـ) صاحب كتاب (مروج الذهب ومعادن الجوهر)، وابن النديم المتوفى سنة (٣٨٥هـ) صاحب (الفهرست)، قد شاهدا القصص الفارسية، التي ترجمت قبل عصرهما، ووصفها الأخير بأنها: (كتاب غث بارد الحديث).

والثابت تاريخياً أيضاً، أن الثقافة الغربية عرفت (الليالي) من خلال شكلها العربي، وليس الفارسي أو الهندي، وقد قرأها الغرب، بعد أن أضيفت إليها العديد من القصص العربية، بمعنى أنها لم تصلهم سوى في صياغتها وحكايتها العربية والهندية والفارسية.

وإذا تحدثنا عن الحكايات العربية التي أضيفت إلى النص، نشير إلى أن صاحب كتاب (الفهرست) ذكر: أن محمد بن إسحاق قال له: إن أبا عبدالله محمد بن عبدوس الجهشياري (ت ٣٢١هـ) صاحب كتاب (الوزراء والكتاب) بدأ في تأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسمار العرب والعجم والروم وغيرهم، كل جزء قائم بذاته، فأحضر المسامرين وأخذ عنهم أحسن ما يعرفون ويحسنون، واختار من الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات ما يحلو إلى نفسه، واجتمع له الجهشياري، من ذلك أربعمئة ليلة وثمانون، كل ليلة سمر تام تحتوي على خمسين ورقة، أقل أو أكثر، ثم عاجلته المنية قبل استيفاء ما في نفسه من تتمة ألف سمر، ورأيت من ذلك، والرؤية لابن إسحاق وليست لابن النديم، أجزاء بخط أبي الطيب أخي الشافعي.

انتهى إلى هنا الاقتباس من صاحب الفهرست، وكلام ابن إسحاق هذا يشير إلى أن الحكايات الفارسية أو الهندية، التي ترجمت إلى العربية، كانت باردة ورديئة على حد حكم ابن النديم، لذلك لم يستسغها المستمع والقارئ العربي آنذاك، أي خلال حياة ابن النديم، في القرن الرابع

اطلع الغرب على (الليالي) بعد أن أضيفت إليها العديد من القصص والأحداث والشخصيات العربية

من الهجرة (ت٣٨٥هـ)، لهذا حسب الرواية استغل الجهشياري (ت٣٢١هـ) القالب الأدبي، وجمع العديد من الحكايات العربية بهدف تجديد دماء الحكايات، وجعلها أقرب إلى ذائقة المستمع والقارئ العربي، وربما عمل (الجهشياري) هذا كان النواة الأساسية لشكل (الليالي) الذي بين أيدينا، لأن الباحثين أكدوا أن كتاب (الليالي) لم يأخذ شكله الأخير، ولم يترتب ليلة ليلة إلا في مصر، وتحديداً، والتحديد للباحثين، في عهد المماليك المتأخر، بمعنى آخر أن الجزء الكبير من الحكايات هو عربي المنشأ، وأنه استمر في النمو والتفاعل والتداخل مع قصص مختلفة ومتنوعة، حتى النصف الأول من القرن السادس عشر الميلادي، وهذا بعينه ما جعل أغلب الباحثين يميل إلى القول بأنه من الصعب الادعاء بأن ما يتوافر لدينا الآن من (الليالي)، يعود إلى مؤلف دون غيره.

وإذا كان الجهشياري، حسب الرواية، قد ضمن كتابه بعض الأسمار الشفهية والتحريرية، فبتدوينها تم تثبيتها ومنحها الشكل الأخير للرواية والقص، صحيح لم تصلنا محاولة الجهشياري، لكن الأقرب أن هذه المحاولة كانت بداية أو نواة إلى تدخل العقلية العربية في نص (الليالي) المترجم، بالحذف وإعادة الصياغة أو بتعريب الحكايات، وذلك عن طريق تبديل الشخصيات الفارسية بأخرى عربية، وكذلك الأماكن والفترة الزمنية، وأيضاً بضم حكايات عربية جديدة كانت تتداول شفهياً أو سبق ودونت في كتب.

على أية حال؛ الذي يعود إلى بعض الحكايات التي تضمنتها (الليالي) يكتشف أنها قد نقلت حرفياً من بعض كتب الأخبار، وبمقارنتها مع ما جاء في بعض هذه الكتب يتضح لنا تطابق وتشابه هذه القصص، على سبيل المثال:

في الجزء الثاني من الليالي حكاية (إسحق الموصلي) تجدها مع تصريف في (نهاية الأرب للنويري ٢٢/٢٢١) وفي (كمامة الزهر وصدفة الدرر) للحضرمي (ص ٢٦٥)، وحكاية (خالد بن عبدالله القسري) تجدها في (أخبار العشاق) للأنطاكي (ص ٢٥٢). وفي الجزء الثالث من (الليالي) حكاية (مدينة النحاس) تجدها في (معجم البلدان للحموي ٥/٨٠)، وفي أخبار العباد للقزويني (ص٥٥٨) برواية أبي حامد الأندلسي وابن الفقيه، وحكاية مكر النساء وأن كيدهن عظيم، تجدها في (المستطرف للأبشيهي ١/٤٤)، وحكاية هند بنت النعمان، بنصها في كتاب (المحاسن والأضداد ص١٤١)، وفي المستطرف (١/٥٤)، وحكاية جميل بن معمر لأمير المؤمنين هارون الرشيد تجدها في أخبار العشاق (ص٢١١)، برواية جبيلة ابن الأسود، وعن الثوري في المستطرف (٢/١٩٠)، وفي نهاية الأرب (٢/١٩٥).

وفي الجزء الرابع لليالي حكاية الشاب البغدادي مع جاريته التي اشتراها تجدها في أخبار العشاق (ص٢٢٣)، وحكاية أبي الحسن الخرساني الصيرفي مع شجرة الدر تجدها في نهاية الأرب (٢/١٦٥).

وتشابه القصص من حيث الصياغة بين هذه الكتب و(الليالي) لا يعني أن القصص انتقلت بالضرورة من (الليالي) إلى هذه الكتب، بل قد تعني اشتراكهما في مصدرها الأول، فالنقل الحرفي أو الاختصار يعود للكاتب، قد ينقل الحكاية نصاً وصياغة من مصدرها، أو يتدخل بالاختصار والصياغة، وهو ما كان متبعاً وشائعاً بين المؤلفين آنذاك، كما أن أسبقية (الليالي) أو تأخر بعض المراجع عن (الليالي) زمنياً، لا يعني بالضرورة اعتماد بعض هؤلاء على كتاب (الليالي)، بل يشير أيضاً إلى اشتراكهما في المصدر، وما يقوي رأينا هذا، أن أغلب الحكايات المتشابهة عربية اللحم والدم، وأغلب أبطالها شخصيات عربية حقيقية.

الثقافة الغربية تعرفت إلى (الليالي) من خلال شكلها العربي وليس الفارسي أو الهندي

يشير ابن إسحاق إلى أن الحكايات غير العربية ترجمت وعدلت وأضيف إليها ليستسيغها المستمع والقارئ العربي

أكد أغلب الباحثين أنه من الصعب الادعاء بأن ما يتوافر الآن من (الليالي) يعود إلى مؤلف دون غيره

واقعية حديثة بإيقاع لوني عفوي

خولة طفيلي.. ترسم تأملاتها بذاكرة الطفولة



منذ بداياتها الفنية، كانت الفنانة التشكيلية اللبنانية خولة طفيلي، تجسد تأملاتها كرموز طفولية في رسوم دفاترها المدرسية، وما لبثت أن ظهرت المؤشرات الأولى لتعلقها بالفن الواقعي، حين بدأت تجسد الأشكال الصامتة والطبيعة والوجوه، بصياغة تحقق أعلى درجات الواقعية القصوى.



أديب مخزوم

هكذا كانت تجسد المشهد، بكل ما فيه من تفاصيل وعناصر، وكل ما تقع عليه عيناها المفتونتان برؤية جمالية حركة العناصر الإنسانية والحيوانية وعناصر الطبيعة والزهور. وعاماً بعد آخر! بدأت تظهر حالات الدمج بين عدة إيقاعات، ما بين اللمسة المكثفة واللمسة الرقيقة، وما بين السطوح اللونية الباهرة ولمسات اللون القاتم.

ومن خلال لوحاتها، التي قدمتها في السنوات الأخيرة، أكدت علاقتها بثقافة فنون العصر، التي جعلتها تشق طريقها نحو ملامح التجريد اللوني، وخاصة في خلفيات لوحات الرعاة مع أغنامهم في الطبيعة السهلية والجبلية. ولقد جاءت هذه اللمسات بشكل عفوي بعد سلسلة تجاربها المتواصلة، التي زادت قناعتها بالبحث عن أسلوب أكثر انفلاتاً وتحرراً من مدارس الرسم الكلاسيكي والواقعي والتسجيلي.

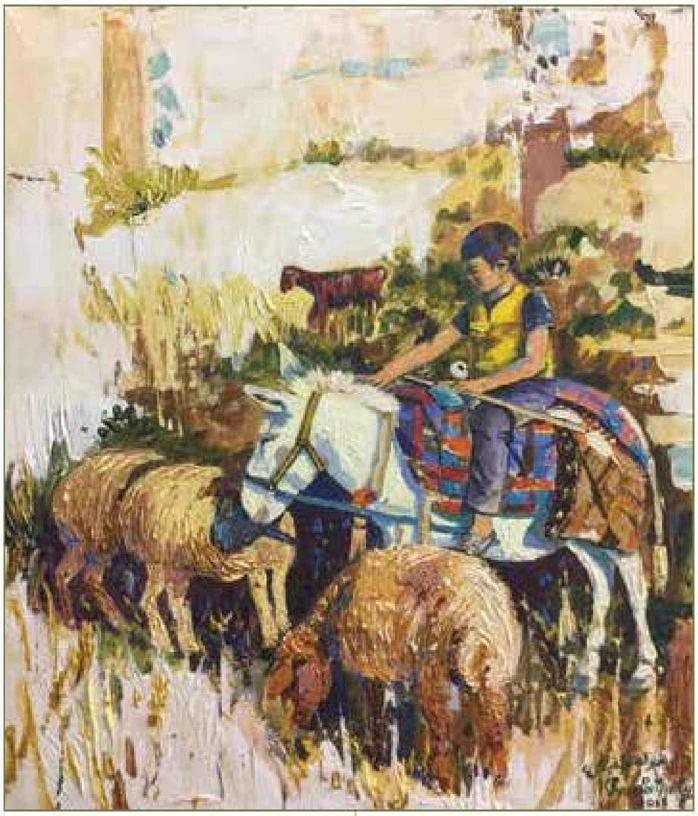
وفي معالجتها للراعي والراعية والأغنام والطبيعة، نجد اللمسات اللونية العفوية، تظهر حتى خلال إبراز تفاصيل الوجوه والأطراف، وتصل في بعض الخلفيات إلى تجريد عناصر الطبيعة. فالحداثة هنا تكمن في إحساسها المتواصل بقدرتها على بناء أجواء اللوحة بطبقات لونية متراكبة فوق بعضها بعضاً (لمسات لونية عفوية ومتحركة) ومشحونة بصدق الحالة الداخلية الذاتية (وتقنية تركيب طبقات اللون نجدها أيضاً في لوحات البورتريه).

وخلال متابعتي لأعمالها، التي جسدت فيها الراعي والراعية مع أغنامهما، اتجهت نحو تكثيف العناصر، وخاصة الأغنام في فضاء المشهد الطبيعي، على الرغم من نزعتها التبسيطية، واتجاهها نحو العفوية اللونية والاختصار والرسم، ضمن القواعد المتبعة في المحترف الأكاديمي.

وفي بعض أعمالها الأخيرة، أرادت الموازنة ما بين معطيات الانطباعية والتعبيرية (في اتجاهها الواضح لإضفاء اللمسات اللونية الغنائية المليئة بالأضواء المشرقة، والحركات اللونية الانفعالية في الخلفيات)، وبين جمالية البقاء عند ضفاف الواقعية الجديدة، المبنية على قواعد وأسس المنطلقات الأكاديمية، للوصول إلى اللوحة الحديثة التي تخرجها على الأقل من إطار النمنمة التفصيلية الموجودة في الأعمال التسجيلية السهلة.

وحين نقول إنها تضفي على لوحاتها شيئاً من الانطباعية، عبر لمساتها اللونية المشبعة بالأضواء المتبدلة، يكون في حسابنا أنها ليست انطباعية، بالمعنى النقي للكلمة، فهي لاتزال ترسم بقواعد أكاديمية، وترصد عناصر المشهد بمنهج واقعي وتعبيري حديث في أغلب لوحاتها، مع إضفاء بعض اللمسات الضوئية الانطباعية، فاللون أصبح يتخذ في بعض لوحاتها طابعاً غنائياً، من ناحية الرسم بلمسات عفوية، متتابعة ومتلاحقة ومتجاورة تتلاءم مع أجواء اللوحة الحديثة.

وعلى الرغم من تأثر خولة الواضح







من أعمالها

بالاتجاهات التعبيرية الحديثة، فهي تنحاز لإيجاد القوة الإيحائية لعناصر الجو اللوني المحلي عبر اللمسات والحركات اللونية التلقائية والعفوية المشبعة بضوء المكان، وبمظاهر الغنائية البصرية وحركاتها الإيقاعية التي تبرز كألحان بصرية أو كمقطوعات موسيقية لونية، وهذا يمنح لوحاتها فسحة تفاؤل وأمل برغم مرارة الواقع.

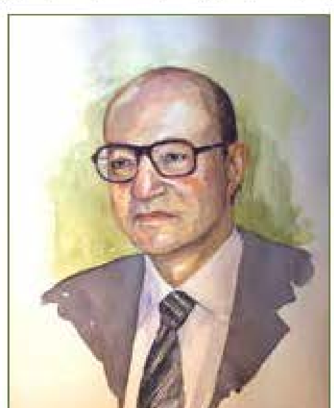
هذه الطروحات بإطارها الجمالي المغاير، تبرز قدرة العمل الفني الحديث على تحويل المساحة اللونية إلى فسحة للحوار والتأمل والوصول إلى علاقة حقيقية مع اللون المحلي، ومع الطروحات المتفاعلة مع الحياة الراهنة، بحيث ترضي اللوحة كل النواحي التي تتوق نحو الجمال عبر استحضارها كحدث لذاكرة محلية تجسد حالات الوهج اللوني الذي يشكل المظهر الرئيس للتعبيرية المشرقية، وكأنها تجسد تضاريس المكان الذي احتضن طفولتها وفتوتها.

وخولة طفيلي تصل إلى صياغة واقعية فنية أرادتها منطلقاً في موضوعات حقول المراعي، وهي تستعرض تلك العلاقة الحميمة بين حضور إشارات الواقع وغيابه في الخلفيات حصراً، وبين اللون والوهج والسكون والحركة، ضمن هاجس إبراز التضاد بين الألوان الخافتة والمتوهجة، بينما تظهر لمساتها اللونية العفوية وكأنها مشروع للتعبير عن موسيقا اللون في ديمومته الإيقاعية والحركية.

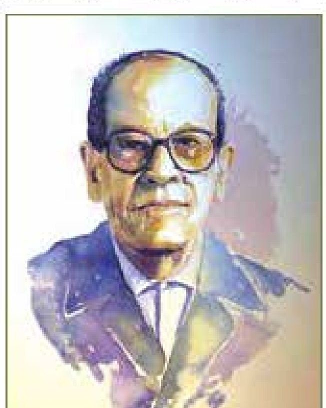
وبرغم إغراق بعض خلفيات لوحاتها بالتجريد اللوني، يستطيع المشاهد أن يرى في إشارات المشهد الطبيعي أو تضاريس المكان الجغرافي، وهذا ما يمنح لوحاتها الأحدث صفة المختصر المفيد. وبرغم أنها تقدم ألواناً جريئة في بعض

لوحاتها تؤكد علاقتها الوثيقة بثقافة فنون العصر وملامح التجريد اللوني

عفوية متحركة مشحونة بصدق الحالة الداخلية الذاتية

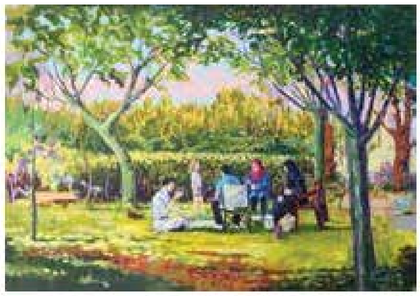


محمد عبدالوهاب



نجيب محفوظ







مقاطع لوحاتها الجديدة، فإنها تهتم بالناحية الأسلوبية، والنواحي التشريحية الأكاديمية، وتضفي المناخية الخاصة على لوحاتها، التي تكتسب أهميتها من استفادتها من ثمرة خبرتها التقنية في معالجة المادة اللونية بتقنياتها المختلفة.

هكذا تبرز تقنية تركيب الطبقات اللونية وسماكتها وسطوحها النافرة في بعض الأحيان، لإثبات الحضور الفني والبحث التقني الصرف، الذي يعمل قبل أي شيء آخر على إبراز جمالية لونية غنائية ، تبحث عن إيقاعية التشكيل التأليفي والتلويني، دون أن تخرج عن السياق الأسلوبي العام، الأكثر تمثيلاً لشخصيتها وعوالمها الذاتية.

لقد جسدت خولة طفيلي بورتريهات لأشهر رموز الفن والأدب العربي (لأكثر من مئة شخصية) بأداء واقعي لافت، يحقق درجات الشبه في ملامح الوجوه وتعابير العيون، ويصل إلى حقائق الأشكال في ظلالها وألوانها وأضوائها وشفافيتها، وبإيقاع متوازن وساكن، يعتمد على الدقة في التأليف والدراية في التنفيذ، ويتميز أسلوبها بنفحة شاعرية ورومانسية. وبرغم كل الاهتمام بالصوغ الشكلي واللوني المنظم، والخاضع في أكثر الأحيان للمنطق الواقعي، نستطيع أن نلمس حالات وجماليات اللوحة الفنية الحديثة. وعلى هذا؛ تتجاوز الأساليب التقليدية حين تقوم بتجسيد موضوعاتها، بلمسة عفوية تصل حدود وضع لمسات عريضة، وبذلك تلتقي مع أساليب الفنانين الواقعيين المحدثين.

وتبدو لوحاتها الجديدة منفتحة على الأجواء اللونية المحلية، بوهجها وبريقها الضوئي، حيث ترسم بمنطق عقلاني، باحثة عن أناقة الشكل وإغراءات اللمسة المدروسة، وإيماءات التكوين. وهذا يعني أنها تقوم بتجسيد حالات من المنظور الحامل مدى ومناخ الفضاء الواقعي الرحب، وتساعدها خبرتها التقنية على مضاعفة التأثير المشهدي المقتطف من حضور تفاصيل المشهد، وإذا نظرنا إلى طريقة معالجة المشهد، نجدها تتجه في أحيان كثيرة لإطلاق الخيال، برغم اتجاهها في المقطع الواحد من اللوحة للوصول إلى نمنمة تفصيلية واعية وهادئة. وهكذا نستشف قدراتها التقنية والتأليفية، حين تطرح أمام أعيننا جمالية الأسلوب الواقعي، الذي يعطي مشاهدها بعداً خيالياً أحياناً. الشيء الذي يضفي نفحة من الخيالية، متبعة تجليات الحركة الواقعية والتجريدية في آن.

هكذا يمكننا الاقتراب من عوالم لوحاتها، وتفهم معاني (الواقعية السحرية) المقروءة في تعابير الوجوه، وفي ألوان عناصر المشهد، ولوحاتها تتناسب مع طروحات أو نداءات العودة إلى الرسم الواقعي، عبر إضفاء بعض اللمسات العفوية في الخلفيات، بمعنى أنها ترسم أحياناً بدقة تفصيلية، وتضفي في أحيان أخرى المزيد من العفوية على خلفية اللوحة.

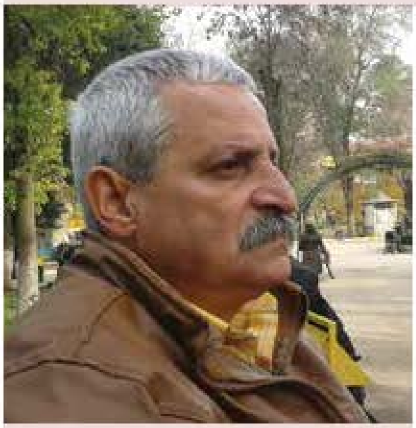
والإيقاعات اللونية العفوية (التي تعالج بها خلفيات لوحاتها)، هي موسيقا بصرية، هي حركة إيقاعية تصاعدية تناغم بين اللمسة العفوية والتجسيد الواقعي، هي المؤثر للعلاقة الحميمية، كأن أنغام تقاسيم الإيقاعات اللونية التجريدية، في خلفيات لوحاتها، تحمل أيضاً مثل أشكالها الواقعية، تداعيات من ألوان الواقع، كأنها تقدم اللوحة المرسومة من الداخل والخارج معاً.

تضفي على لوحاتها شيئاً من الانطباعية عبر لمسات ضوئية مشعة

توظف الألوان الجريئة مع اهتمامها بالجانب الأسلوبي والتشريح الأكاديمي



خولة طفيلي



أنور محمد

نجيب سرور

وازدواجية العقل والجنون

الولادة أو عدم الوجود؛ هو ما يذهب إلى تأكيده الشاعر والكاتب المسرحي نجيب سرور (١٩٣٢- ١٩٧٨) بعيداً عن ازدواجية العقل والجنون. إذ يقدم في مسرحه عرضاً حياً لكوارث اقتصادية واجتماعية وسياسية حاقت بالإنسان المصري، وهي كوارث متوقعة طالما أن المستبد وليس (القدر) هو الذي يصنعها. ففي مسرحياته: (ياسين وبهية) و(آه ياليل يا قمر) و(قولوا لعين الشمس) وهي الثلاثية من حكاية شعبية يسيِّر أحداثها وصراعاتها (الراوي) ومعه (الكورس) في شكلٍ يجمع الأرسطي مع البريختي. و(يا بهية وخبريني) و(منين أجيب ناس) و(ملك الشحاتين) و(الكلمات المتقاطعة) و(الحكم قبل المداولة). نحن مع مسرحي يكتب أعماله بذكاءٍ وأسلوب درامي وبعقلانية مثيرة للتحدي، وبكثير من البساطة والعمق والتحليل النفسي لشخصياته. لم يذهب سرور إلى الرمز والتجريد والغموض. كان واضحاً، فالكلمة كان الراوي أو الكورس أو الشخصية من يلقيها؛ فهي عنده مرتبطة بالحدث، لأنها صوت الفعل القاسي للمستبد الذي يحز رقاب أبطاله، وهو ما يولد ذاك الألم الذي يصل إلى الشجن.

نجيب سرور، في مسرحه لم يقد انقلاباً، ولكنها حركة التاريخ، فالبطولة ممكنة، ياسين بطل كغيره من أبطال مسرحياته، ليس بطلاً مستحيلاً، وهو يقود صراعاً طبقياً. فالإنسانية يجب أن تنتصر، إنها تراجيديا التغير التي يحلم بها نجيب كنتيجة للصدام التراجيدي الموضوعي. ياسين والباشا ضدان، وهما في صراع تاريخي دائم. نجيب لعب على هذه المعادلة في مسرحه، لقد دافع عن الرغبات المادية والروحية للناس، فهم ليسوا (دمى) مربوطة بجنازير العقائد، فحيثما يعيش الإنسان فهو في صراعٍ أخلاقي اجتماعي غريزي اقتصادي، بصفته كائناً سياسياً مع قوى تريد أن تستعبده. ففي مسرحه عموماً لا يعني موت البطل موت الأمل.

لقد كتب نجيب سرور مسرحياته بأسلوب درامي السرد، فيه يرسخ الأفعال بين شخوصه، كانت بهية أو ياسين أو نعيمة، أو الباشا الذي اغتصب أرض والد ياسين. نجيب سرور ينزع الأقنعة، ومن ثم يقوي الصدام بين طرفي الصراع أو أطرافه. والصراع يكشف عن قهره من الظالم؛ كائناً ما كان جنسه ولونه. فحادثة ضرب العمدة لوالده وهو طفل وآثارها النفسية، نراها مبثوثة في معظم مسرحياته، واللعنة أن نجيب قد أخفق في الانتقام/ الثأر. ومن هذه نشأت وقويت مأساته ومعاناته الشخصية، فوالده؛ كما الآباء المصريون، هم ضحية وضعٍ طبقي معين. فنرى في الثلاثية، كما في سائر أعماله، غضبه وإحساسه بالمرارة وهو يصارع أسماك القرش، من أمثال العمدة في زمن ما قبل ثورة (١٩٥٢) وما بعدها حتى وفاته. فما يفعله هؤلاء من فتكٍ بالناس، ليس فعلاً قدرياً كما في المسرح الأرسطي؛ بل من صراعٍ بين مستغِلٍ مستبد، وبين مستغَلٍ يجب أنْ يثور فلا يبقى عبداً طائعاً. ومن هنا؛ يجمع في مسرحياته بين قوة البطل التراجيدي الذي لا يستجدي الشفقة، وبين نفاد صبره في أن يثأر لوضعه المأساوي في الوجود، فالعمدة مايزال قائماً على رأس عمله.

نجيب سرور، لم يكن سوداوياً ولا متشائماً كما روج له من روج.. هو بنى صراعه اعتماداً على الجذر الاجتماعي لأفعال العمدة والباشا بأشكالهما وألوانهما المتناسخة والمتعددة كمجرمين، وبالتالي يحرص على أن لا يرتمي المتفرج في الحدث، بل أن يعايشه بوصفه حدثاً يقوم على الصلات الإنسانية، فنذهب من اليقين إلى الشك: حدث! كيف حدث؟ لماذا حدث؟ ماذا يحدث لو حدث؟ على أي قانون، أو لا قانون، يفرخ العمدة والباشا المآسي والمآسي ولا أحد يحاسبهما؟ بل مازالا يحاسباننا ويقتصان منا؟ هذه الأسئلة، وبهذا التكثيف، هو ما يقوم عليه مسرح نجيب سرور، لأن صدقه المأساوي الذي جاء عن معايشة وإدراك، هو الذي يقوي المواجهة التراجيدية، فلا نبقى ضحايا للوهم بأن الحرية تعطى في حين أنها تنتزع وبالقوة.

لا نعرف لم صُرع نجيب سرور! أدخل مستشفى الأمراض العقلية والنفسية! هي أشغالٌ شاقة، هي صنفٌ من صنوف التعذيب لإذلاله، وهو العاقل الذي بقي حتى موته سيد ألمه، سيد تشنجاته وارتعاشاته، هذا المصري العملاق ذو الجبين المخدد بالفكر المنتصر، الذي سمر بالحرمان والاضطهاد والملاحقة والعزل والإقصاء ورمي في مصحة للمجانين، المتذمر والمتشكك، المثقل بالديون، الشارد المتشرد، طريد القهر، المقاوم لمصيره، المقاوم لمخلب العمدة أو الباشا الجديد القاسي، الذي حاول إطفاء نار الحماسة الطفولية الجبارة المستعرة في أعماقه ولم تنطفئ. بل كان يصغي لموسيقاها؛ موسيقا العقل لا القلب؛ العقل الذي به نحس ونتحرك، ولا؛ ولا نجن.

في مسرحياته نتلمس الأسلوب الدرامي بعقلانية مثيرة للتحدي وبكثير من البساطة والعمق معاً



جرأة الاختيار داخل رؤية إخراجية واضحة

فرقة (دوز تمسرح) تتألق في عرض (صباح ومسا)



ياسين عدنان

نجحت فرقة (دوز تمسرح) المغربية في إهداء الجمهور المسرحي العربي لحظة حوار مغربي فلسطيني خلاقة، وهي تشتغل على نص (صباح ومسا) للكاتب الفلسطيني غنام غنام، وإخراج المسرحي المغربي عبدالجبار خمران. حوار آخر مُوازٍ بين المسرح والرقص المعاصر هذه المرة حققته الفرقة، حينما نجحت في استقطاب الكوريغرافي المغربي المعروف توفيق إزديو، وإقناعه باعتلاء خشبة المسرح ممثلاً هذه المرة لا راقصاً. كل ذلك في مغامرة فنية صنعت الحدث في أكثر من مهرجان وعلى أكثر من خشبة.

حوار مغربي فلسطيني خلاق من خلال نص غنام غنام وإخراج عبدالجبار خمران

فقد شاركت الفرقة المغربية الشابة بمسرحيتها الجديدة (صباح ومسا) في العديد من التظاهرات الوطنية والعربية، منها النسخة (١١) لمهرجان المسرح العربي بالقاهرة، والدورة (٢٠) لأيام قرطاج المسرحية، وعلى خشبة المسرح الوطني بالعراق، في إطار أيام بغداد المسرحية الأخيرة، ثم في الدورة الرابعة للمهرجان الدولي للمعاهد المسرحية بالرباط، وأخيراً في مهرجان طنجة للفنون المشهدية. أما الراقص ومصمم الرقصات توفيق إزديو؛ فقد فاجأ الجميع وهو ينتزع جائزة أحسن ممثل في الدورة (٢٠) للمهرجان الوطني للمسرح بتطوان، من أمام نخبة من نجوم المسرح المغربي.

في عرض (صباح ومسا) نحس كما لو أن المسافة بين الصباح والمساء قد ألغيت تماماً. لم تكن هناك مسافةٌ بين الصباح والمساء، كانا متعانقين في المسرحية، تماماً مثل قهوة مغربية بالحليب. كذلك كانت الشخصيتان (صباح) و(مساء) في هذا العرض الذي يحكي قصة لقاء مصادفة على ما بينهما: امرأة تلتقي مصادفة برجل، ولا يعرف أي منهما لماذا قصد الآخر ذات المكان الهامشي البعيد عن صخب المدينة. وسرعان ما انخرط الغريبان في جس نبض بعضهما بعضاً. حوار متلعثم بدأ بالارتياب، ارتياب كل طرف من الآخر، تطور إلى شك في أنهما ربما على معرفة قديمة ببعضهما بعضاً، وهو الاحتمال الذي اكتشفنا مع تطور الأحداث عدم صحته. لكن مع تطور الأحداث أيضاً، سيتأكد للشخصيتين، وللجمهور معهما، أن الحبّ قد تسرب إلى قلبيهما. حب معقد ملتبس بين شخصيتين غريبتي الأطوار، سنكتشف مع نهاية المسرحية، أن كلاً منهما يحمل جرحاً خاصاً، انزوى في هذا المكان الهامشي ليلعقه بعيداً عن المجتمع والناس. فـ(صباح) أنهت للتو حكماً بالسجن (١٥) عاماً بتهمة قتل، فيما كان (مسا) مجنوناً هارباً من مستشفى الأمراض العقلية.



توفيق إزديو، المصمّم الكوريغرافي الذي يقف لأول مرة على الخشبة ممثلاً، أدى دور (مسا)، فيما عاد دور (صباح) لرجاء خرماز، التي أكدت أنّ حضورها القوي في العمل الأول للفرقة، مسرحية (الخادمتان) التي أخرجها المسرحي العراقي المعروف جواد الأسدي، لم يكن محض مصادفة، بل وعداً بمسار مضيء لنجمة قادمة. والتخوف المشروع على توفيق الممثل من الراقص الذي يسكنه، سرعان ما تلاشى، لأن الطريقة التي أديرت بها حركة الممثل جعلت الراقص فيه يتحرك بحساب، لا ينزلق إلى استعراض مهاراته، بقدر ما يستغل إمكانات جسده التعبيرية، لتعزيز حضور الممثل فوق الخشبة. ورجاء، وجدت الفرصة مواتية لترقص بدورها، لتكتشف أنّ جسد الممثل في حاجة للرقص هو الآخر لكي ينطلق.

هكذا صار الرقص سيّد خشبة (صباح ومسا).. سيّداً حكيماً عرف كيف يسود دون أن يستبدّ. ربما لأن عيني الفنان الموسيقي والممثل زكريا حدوشي، كانتا هناك تراقبان الوضع

شاركت الفرقة في العديد من التظاهرات المسرحية في القاهرة وقرطاج وبغداد والرباط


عبدالجبار خمران


غنام غنام


جواد الأسدي









من المسرحية

من فوق الخشبة. فالموسيقا كانت تُعزف أمام الجمهور وليس في الكواليس كما جرت العادة بذلك. أيضاً، كان زكريا، من حين لآخر، يغادر مجلسه فوق الخشبة، حيث تصطف الآلات الموسيقية أمامه، ليسهم في التمثيل، ثم يعود إلى دوره الأساسي كمؤلف لموسيقا العرض، وتكلف بأداء موسيقاه بنفسه عازفاً على أكثر من آلة للوفاء بهذا الغرض.

كان هدوء زكريا حدوثي عميق التأثير.. بدا هذا الفنان الشامل مثل عميد فريق محنك، يجيد مصاحبة نجومه على رقعة الملعب. كان زكريا منخرطاً في العرض، يبدو للوهلة الأولى على هامش اللعب، فيما هو في القلب منه، بل عرف في أكثر من مشهد كيف يُحوّل الحاشية إلى متن، كيف يسرق انتباه الجمهور ليترك المتفرجون الحوار مشتعلاً، والرقص محتدماً وسط الخشبة، ويتجهوا إليه لمراقبته وهو يُشعل هامشه المركزي، وهو يعزف على أكثر من آلة ويحاكي أكثر من صوت، ويُدَوْزِن حتى الصرخات.

في (صباح ومسا) كان نص الفنان المسرحي الفلسطيني غنام غنام، يحضر بمقدار، عبر حوارات مجتزأة. ولعل الرؤية الإخراجية للمخرج المغربي عبدالجبار خمران، كانت واضحة منذ البداية. النص ليس أكثر من ذريعة. ليس أكثر من خُصلة شعر، وجمال الضفيرة من تعدّد الجدائل والخصلات. لكن الطريقة التي تقاسم بها الممثلون الثلاثة أداء حوارات النص كانت ذكية. جعلت الحوار يتشظّى، يتماسك فيما يتشظّى. الحوارات لا تُلقى جزافاً.. كل حوار يصلك مسنود بحركة، برقصة، بنشيج كمان. كان النص ذريعة للعرض، لكن كل الخصلات الأخرى المجدُولة معه جاءت لتعزّز موقف النص وتدعمه. إنه ذريعة مفحمة. وما كلُّ الذرائع كذلك.

أما بالنسبة إلى السينوغرافيا، فقد صدر يوسف العرقوبي، في مقترحاته السينوغرافية عن تشبّع جيد برؤية المخرج، ما مكنه من أن يوفّر للممثلين الثلاثة المساحة الكافية ليتحركوا بحرية في فضاء معاصر مُدار بطريقة جيدة. فضاءُ تمّ تصميمُه بطريقة تتيح للممثل أن يرقص جالساً، وأن يُرقِّص معه حتى الديكور والإكسسوار، وتتيح للمطر أن يسقط مُضيئاً ومُضاءً، ولهامش المغنّي أن يتحوّل إلى مركز الخشبة حين يلزم الأمر. مصطبة ومصباح ودُمى، والباقي مجرد تفاصيل. لكن، هل الإكسسوارات مجرد تفاصيل؟ والكثير من لحظات العرض القوية صنعتها هذه التفاصيل بالذات.

وأخيراً: ماذا عن المخرج عبدالجبار خمران؟ بعد النجاح الكبير لمسرحية فرقة (دوز تمسرح) الأولى (الخادمتان) التي أخرجها العام الماضي الفنان العراقي المقيم بمراكش جواد الأسدي، اعتبر بعضهم تصدّي عبدالجبار خمران للإخراج في ثاني أعمال فرقته المسرحية حديثة التأسيس مجازفة، خصوصاً بعد بداية قوية مع الأسدي، رفعت فيها الفرقة السقف عالياً. ثم حينما اختار خمران الفنان توفيق إزديو لأداء دور رئيس في مسرحيته، هو الكوريغراف المحترف الذي لم يسبق له أن جرّب التمثيل، زاد التخوف من أن روح الرجل التجريبية قد تُغرُر به. لكن أغلب من شاهد العرض في مختلف المحافل المسرحية العربية، التي مر منها حتى الآن، تأكد له أن ما ينقص العديد من مخرجينا العرب يتوافر عليه عبدالجبار خمران: الجرأة في الاختيار، جرأة تذهب إلى حدود المجازفة، لكن من داخل رؤية إخراجية واضحة التوجه والمعالم. وقد برهن خمران، في هذا العمل المسرحي، على ذكاء ملحوظ في معالجة النص وإدارة الممثلين، وتمكن كبير من الرؤية الدراماتورجية العامة، التي اختارها لمسرحيته في مختلف أبعادها الجمالية والتقنية.

توفيق إزديو المصمم الكوريغرافي وقف ممثلاً لأول مرة في دور (مسا) بينما أكدت رجاء خرماز حضورها القوي كعادتها

نجح المخرج في معالجة النص وإدارة الممثلين من الرؤية الدراماتورجية في إبراز الأبعاد الجمالية للعرض

مسرح الثنائيات وزع محور الصراع

بتقنيات أدائية واقتراحات درامية أكثر اتساعاً



ثينا أبوبكر

على رغم أن سيجموند فرويد كرس لمسرح المونودراما وتحولاته العبثية، واقتراحاته العدمية التي عكسها مسرح بيكيت وتشيخوف وكوكتو، فقد ظلت المواجهة الأحادية للذات وللوجود أشبه بعزف منفرد على عصب اهتزازي يراوح الصراع بين انكسارين: الذات والوجود، وهو ما غلف الطقس المسرحي بالسوداوية والعزلوية والعبث، مع الأخذ بعين الاعتبار دوره بإضفاء الصبغة الدينية أو الطابع الكنسي على الخلاص الفردي، وعلى رغم أن عروض الـ SOLO لها تجلياتها الفلسفية وأبعادها التأملية المبدعة، فإن مسرح الثنائيات أو ما يطلق عليه (الديودراما)، وزع محاور الصراع بتقنيات أدائية واقتراحات درامية أكثر اتساعاً، في محاولة لإنجاح الحب، عبر تحويله لتناغم أدائي بين نموذجين مسرحيين، يرافقهما تصاعد درامي في بنية النص العاطفية عن طريق مواجهة بين عالمين (ثقافيين أو وجدانيين)، أحدهما يرتبط (نوستالجيا) بالآخر الذي يفتقر إلى مكوناته الوجودية، بحيث تملأ الفراغات ضمن تماسها الديناميكي، ما يحقق التكامل ضمن الاختلاف، الذي يتمم نقص الآخر.

هناك عالم مسرحي خاص بالثنائيات المسرحية، يكمن تحديه الأكبر بربط ثنائياته بالعالم الخارجي، وتحكمه بلاغة النصية، التي ترافقها دقة أدائية، تستطيع حفر اللغة في موقعها المناسب داخل حيزها المادي، مع تناسق تأملي للوجود والذاكرة والحب والزمن، وما ينتج عنه من تصادم وتلاحم ذهني وعاطفي بين الحقيقة والميتافيزيقيا.

في حقيقة الأمر، كثيراً ما تشوب هذا النوع من المسارح الأسطرة الصوفية، أو الحدس الصوفي، الذي يمتلك تأثيراً فورياً وممتداً في الجمهور، ضمن سرديات ماتافيزيقية قائمة على الاستثناء لا القاعدة، لتثير تساؤلاً نقدياً مهماً حول توليفتها المسرحية كبورتريه للفهم المشترك، وللاشتباكات النفسية المرئية أو تلك التي لا ترى بالمسرح المجرد.

> **المسرح الغنائي يتمتع بتركيبة تشريحية تتوحد بها الانقسامات التواردية**

المسرح الغنائي بشكل خاص يتمتع بتركيبة تشريحية تتوحد بها الانقسامات التواردية من خلال تمازج رخامي، أو انتقال فلكي على طريقة الغريبة في أغنية زفاف لمحمود درويش، حيث يتبادل البطلان الأرواح أو يتناسخانها، حين يصبح المسرح هو الهمزة التي يلتقي بها الساكنان ليشتبكا في ذات واحدة: الأغنية، وقد تكون مسرحية (كل ما أريده هو أنت) الغنائية أجمل تجسيد لهذه الفكرة، أضف إليها قائمة من المسرحيات الموسيقية التي تعبر عن هذا الانسجام الانشطاري بين نواتين مسرحيتين، فهناك مسرحيات الأوبرا، وقلب وقع في الحب، والليلة، وقبل عشر دقائق، ونقطة اللاعودة، والليلة الأخيرة من العالم، وتحت سماء غير مقمرة، وتساقط مطري خفيف، والعجائب السبعة، وشيء ما لنؤمن به، وسأكون جيداً لك بشكل مدهش، وتانغو مورين، وطالما أنك لي، والشيطان الأناني، وغيرها الكثير من التجليات المسرحية المموسقة فوق خشبة العرض، فماذا بعد؟

من قال إن هذا النوع من الأدائيات يختلف مثلاً عن عروض روميو وجولييت في مسرح شكسبير الملكي عبر سنوات الألفية الحالية؟ تعال شاهد روميو الذي يرتدي جينزاً وحذاء رياضياً، وجولييت التي تلبس سترة من الجينز ونعلاً مسطحة على آخر طراز للموضة الحديثة، تعال شاهد الشرفة البلاخة التي تسورها الزهور والطيور، كيف تتحول إلى صخرة علوية، شاهد روميو الإيطالي الأشقر كيف يصبح على خشبة المسرح بريطانياً من أصول هندية أو آسيوية، كل شيء تغير في القالب الرئيسي، حتى لتظن لأول وهلة أنك دخلت القاعة الخطأ، أو أن هنالك لبساً ما، ولكن حين تخفت الأضواء، ويتلاشى العالم من حولك، يأخذ النص المبادرة ويبدأ بالتداعي في جسد الممثلين، لتدرك أنهما البطلان اللذان جئت لتلتقيهما بالضبط!

انظر الرؤية المسرحية لهذا الثنائي عام (٢٠١١)، حيث خرجت روح جولييت من جسد روميو، ثم تنقل بين العروض على مواقع المسرحيات الإلكترونية، لترى كيف تتحول الشرفات إلى حواجز وسماوات خشبية، وينتقل الطقس من أبعاده العاطفية المشحونة، التي تلقي الظروف السياسية بظلالها عليها، إلى حلبة فلسفية، مغلفة بسينوغرافيات فيثاغورسية، تنهال منها التساؤلات التأملية عن ماهية الكون والذات والعلاقات الإنسانية الحميمة، في مشهدية مجردة إلا من أحفاد طاليس وحجر الفلاسفة، الذي يتحول في المسرح الشكسبيري الحديث إلى كوشة أو سلم بئر على طريقة الفراعنة العاشقين!

حسناً إذاً، ما الذي يجعل الأداء الديودرامي لروميو وجولييت نوعاً من المونودراما؟ هل هو توحد ثيوصوفي؟ أم أنه يوغا مسرحية تستند إلى رؤية أوشو عن الحب والتخلي؟

تردك الديودراميات المسرحية إلى قصيدتي: ليلة زفاف، لمحمود درويش، ولكننا واحدان، لعبدالله أبوبكر، وأنت تستحضر كتاب (طريق الحب) لأوشو خاصة حين يقول: يكون حبك عظيماً، حين يستطيع احتواء التخلي، ويكون تخليك عظيماً حين يستطيع احتواء الحب، وهذا بالضبط ما يمكنك من استبدال حجارة العرض، بحيث يصعب التفريق بين روميو وجولييت إلى حد التماهي، فهل هذا هو المجهول المسرحي؟ بمعنى آخر، هل هذا هو الحب الحقيقي الذي تمكن المسرح الفلسفي الثنائي من إدراكه؟

لم يعد النص الدرامي إذاً محوراً كينونياً أو وجودياً خالصاً، إنما هو استنكار مضمر للتناقض بين الحقيقي والعدمي، طالما أن الخشية من فقدان الذات لا تكمن بالتنازل عن حريتها!

لماذا المسرح؟ هل لأن النص يحرك الثنائي التأملي في فضاءات الانقيادية، التي لا تشكل أي تضاد يذكر مع الحرية؟ الأداء إذاً هو استعداد تعبيري تام للذهاب مع العلياء، بما أنه يتدفق من السماء، فيتحرر من كينونته المحدودة ليتوحد بالكون، وهنا تحديداً يستطيع الديودرامي، أن يتخلى حين يندمج لكيلا ينحدر إلى الموت أو الانفصام المسرحي، ولذلك يركز أوشو على الأبدية لا الديمومة، على التخلي لا التملك، على الكمال لا المطلق، وكله متمثل بجبارة (الأوتيزم) الديودرامي، أو المونودراما العنقودية!

على مدى (٧٥) عاماً

القضية الفلسطينية في السينما العربية





محمود الغيطاني

تعرضنا فيما قبل لدور السينما المصرية في تناول القضية الفلسطينية، لكن هل اقتصر هذا التناول على السينما المصرية فقط من دون تناولها في السينما العربية؟ لا يمكن القول إن السينما المصرية هي التي اهتمت بالقضية وحدها من دون أن تنتبه إليها السينما العربية التي ساهمت بنصيب كبير في تناولها؛ ومن ثم رأينا عام (١٩٦٧م) الفيلم اللبناني (الفدائيون) للمخرج اللبناني كريستيان غازي عن مسرحية (بنادق الأم كارار) للكاتب الألماني برتولد بريخت Bertolt Brecht الذي يتناول إحدى الأمهات التي عاشت في فلسطين وتم طردها من بلادها؛ فتقرر أن تقدم أبناءها فداء لوطنها، وتدفع بهم إلى العمليات الفدائية.

لكن المخرج العراقي كارلي كريبتيان يقدم لنا فيلمه (كلنا فدائيون) عام (١٩٦٩م) في لبنان، حيث يتحدث عن مجموعة من الشباب الفدائيين الفلسطينيين الذين يخططون وينفذون عملياتهم في الأراضي التي احتلتها إسرائيل، ويخون أحد الشباب زملاءه من الفدائيين، ويرشد رجال العدو الإسرائيلي إلى مكانهم. وفي العام نفسه (١٩٦٩م) قدم المخرج السوري رضا ميسر فيلمه (الفلسطيني الثائر) من تأليف غسان مطر، ويتحدث عن شاب فلسطيني عابث يعيش حياة لاهية، من دون أي التزام تجاه بلده المسلوب، لكنه يفقد أحد الأعزاء؛ فيقرر أن يتحول إلى النضال، وفي العام نفسه يقدم المخرج الفلسطيني محمد صالح الكيالي فيلمه (ثلاث عمليات داخل فلسطين) وقد كان الفيلم إنتاجاً سورياً.

في عام (١٩٧٠م) يقدم المخرج اللبناني كريستيان غازي، فيلمه (مئة وجه ليوم واحد) عن الثورة الفلسطينية، وصراع الطبقات، وتحركات الجماهير، والحيرة واللامبالاة اللتين تصيبان المثقف والفنان؛ ليصل الفيلم إلى حقيقة الإنسان العربي من جانب سلبي، وفي نفس العام يقدم المخرج والمنتج اللبناني أنطوان ريمي فيلمه (فداك يا فلسطين) عن رواية بنفس الاسم للكاتب اللبناني مروان العبد، وهو فيلم يتناول القضية بشكل مباشر ومن قلبها؛ حيث يتحدث عن أم محمود التي تعيش حياة هادئة مع أبنائها الثلاثة: محمود، ويوسف، وطارق، الذين يقومون بزراعة الأرض، وبعد الاجتياح الإسرائيلي يقررون استمرار حياتهم من دون مشاكل، لكن يقوم الجار أبو خالد باصطياد خمسة من الجنود الإسرائيليين ويأوي إلى بيت أم محمود، هنا يبدأ الأبناء

في تعلم الثورة. يقبض الجنود على أحد الأبناء ويقتلونه أمام عيني أمه: الأمر الذي يشجع الآخرين من الأولاد على استكمال النضال ضد الاحتلال الإسرائيلي، وفي نفس العام (١٩٧٠) يقدم المخرج السوري محمد شاهين فيلمه (رجال تحت الشمس) عن رواية بنفس الاسم للروائي الفلسطيني غسان كنفاني، والذي كان من أهم الأفلام التي قدمتها المؤسسة العربية العامة للسينما في سوريا.

ويقدم المخرج المصري توفيق صالح فيلمه (المخدوعون ١٩٧٢)، وهو الفيلم الذي كان من إنتاج المؤسسة العربية العامة للسينما في سوريا، وقصة الروائي الفلسطيني غسان كنفاني، بعد الهجرة الغاضبة للمخرج توفيق صالح، وقد دار الفيلم في البصرة عام (١٩٥٨م): حيث يقرر ثلاثة من الفلسطينيين الهروب إلى الكويت، لكنهم لا يثقون في المهربين الذين سبق لهم أن تركوا الهاربين وسط الصحراء، ويوافقون على الاختباء داخل (فنطاس) عربة نقل المياه، بالرغم من أنهم في شهر آب/أغسطس، وعند مبنى الجمرك يقوم مجموعة من الرجال بممازحة السائق (أبو الخيزران) بينما يموت الهاربون داخل الفنطاس لقلة الأكسجين، ثم يلقي السائق بجثثهم على كوم من القمامة.

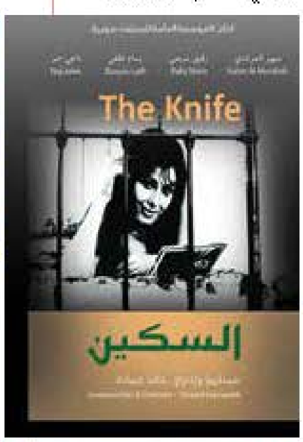
في نفس العام (١٩٧٢م) قدم المخرج السوري خالد حمادة فيلمه (السكين) عن رواية (ما تبقى لكم) للروائي الفلسطيني غسان كنفاني، ويتحدث الفيلم عن حامد وزكريا، اللذين يعيشان في مدينة غزة بعد النكسة، وبينما نرى حامد شاباً حالماً يكره الإسرائيليين، نُصدم معه عندما نجد صديقه زكريا يتعامل مع المحتلين. يقرر حامد الذهاب إلى الضفة الغربية: ليبحث عن أمه التي لم يرها منذ عام (١٩٤٨م): فيقابل في الصحراء جندياً إسرائيلياً تائهاً: فتأخذ حياته منحى جديداً، وفي عام (١٩٧٥م) يقدم المخرج السوري مروان حداد فيلمه (الاتجاه المعاكس) الذي يتحدث عن تغير المجتمع عقب نكسة (١٩٦٧م)، ويصور الفيلم نماذج إنسانية لا تقتنع بالهزيمة وتحاول تجاوزها، وترى أن التحرك على مستوى الممارسة العملية هو الأفضل: وبالتالي تتجسد هذه الممارسة العملية في الكفاح المسلح.

لم يكن المخرج اللبناني برهان علوية بعيداً عما يدور حوله من هزيمة كبرى حاقت بالمجتمعات العربية جميعها: ومن ثم قدم عام (١٩٧٤م) فيلمه (كفر قاسم) الذي يتحدث عن إعلان جمال عبدالناصر تأميم قناة السويس، بينما في فلسطين المحتلة بمقهى أبو أحمد في ساحة قرية كفر قاسم، يستمعون إلى خطاب الرئيس. تنتهز إسرائيل الفرصة في (٢٩ أكتوبر من نفس العام ١٩٥٦م) ويرتكب الصهاينة مجزرة بشعة في حق أهالي كفر قاسم العربية، وفي عام (١٩٧٧م) يقدم المخرج السوري صلاح دهني فيلمه (الأبطال يولدون مرتين) الذي يتحدث عن فؤاد البري الذي يبلغ الحادية عشرة من عمره: فيفقد أمه وأباه في حرب (١٩٦٧م)، ويقضي حياته التالية تحت سقف رجل عجوز طيب في مخيم اللاجئين الفلسطينيين قرب غزة. يُصدم الطفل بمشاهد هجمات القوات الإسرائيلية على المخيم، والمداهمات والاضطهاد، ونسف البيوت: فيقرر الانضمام إلى القوات العربية التي تقاوم الاحتلال.

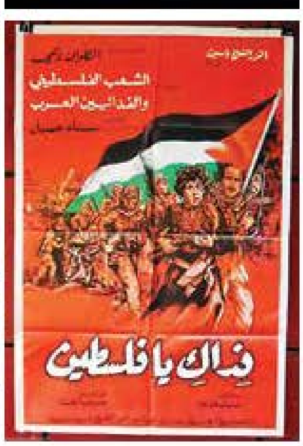
تستمر السينما العربية في تقديم العديد من الأفلام المهمة عن القضية الفلسطينية محاولة علاج الجرح العميق الذي ينخر في ضمائر صناع السينما: فيقدم المخرج اللبناني سيف الدين شوكت فيلمه (فدائيون حتى النصر)، أو (عملية الساعة السادسة) عن مجموعة من الفدائيين الفلسطينيين تقرر القيام بعملية ضد قوات الاحتلال الإسرائيلي، ويكاد ينكشف أمر العملية، لكنها تنجح في النهاية. وفي عام (١٩٨١م) تعود السينما العربية للنهل مما كتبه الروائي الفلسطيني غسان كنفاني مرة أخرى: فيقدم المخرج العراقي قاسم حول فيلمه (عائد إلى حيفا) من إنتاج مؤسسة الأرض للإنتاج السينمائي، ويدور الفيلم في صباح الحادي والعشرين من نيسان/أبريل (١٩٤٨م) وقد انهمرت قذائف المدفعية من تلال الكرمل العالية: لتدك مدينة حيفا، وفي هذا الوقت كانت سيدة قد تركت ابنها الرضيع (خلدون) في البيت وخرجت للبحث عن زوجها وسط حشود الناس المذعورة، حيث يضطران للنزوح. تمر الأيام والسنون ويعود الزوجان إلى البيت بعد حرب ١٩٦٧م: لتفاجأ بأن خلدون

واكبت السينما العربية مأساة الشعب الفلسطيني وقضيته وقدمتها من مختلف الجوانب









أصبح شاباً وأن اسمه (دوف)، وهو مُجند في جيش الاحتلال، وقد تبنته أسرة يهودية استوطنت البيت بعد نزوح (١٩٤٨م)، وفي نفس العام (١٩٨١م) يقدم المخرج السوري سمير ذكري فيلمه (حادثة النصف متر) عن قصة للروائي المصري صبري موسى، وقد تناول فيلم سمير ذكري الهزيمة الفلسطينية من بعيد وليس بشكل مباشر.

لم يكن المخرج السوري محمد ملص، ببعيد عن التعبير عن هذه المأساة العربية؛ فنراه يقدم عام (١٩٨٤م) فيلمه الروائي الأول (أحلام المدينة) عبر عيني شاب يريد استعادة أبيه، ويبحث في المخفي عن ذاكرة لا يعرفها؛ فيحاول لقاء أبيه المحارب في فلسطين (١٩٤٨م)؛ كي يحطم جيراناً تحول دون معرفة ماضيه. وفي العام التالي مباشرة (١٩٨٥م) قدم المخرج الفلسطيني ميشيل خليفي فيلمه (عرس في الجليل) الذي يتحدث عن فلسطين تحت الاحتلال في قرية بالجليل، وقد مرت أربعة شهور على القرية تحت الحكم العسكري، وعلى عمدة القرية أن يحصل على إذن من السلطات كي يقيم حفل زفاف ابنه عادل. وفي عام (١٩٨٦م) قدم المخرج الفلسطيني رشيد مشهراوي فيلمه الأول (جواز سفر) الذي كان قبل الانتفاضة الأولى، لكنه لم يقدم فيلمه الروائي الطويل الأول سوى عام (١٩٩٤م) بعنوان (حتى إشعار آخر) الذي يتحدث عن يوم في حياة عائلة فلسطينية أثناء فرض حظر التجول من قبل الجيش الإسرائيلي على قطاع غزة (١٩٩٣م)، حيث تتحول البيوت إلى معتقلات صغيرة.

ويقدم المخرج الفلسطيني ميشيل خليفي فيلمه (نشيد الحجر- ١٩٩٠) الذي يناقش الآثار الاجتماعية على الفلسطينيين من خلال مجموعة من النماذج الإنسانية المرتبطة بالقضية، وفي عام (١٩٩٢م) يعود المخرج السوري محمد ملص مرة أخرى للاهتمام بالقضية الفلسطينية من خلال فيلمه الروائي الثاني (الليل) الذي يتناول حرب فلسطين أيضاً مع العدو الصهيوني. وفي عام (١٩٩٢م) يقدم المخرج المصري عاطف الطيب فيلمه المهم (ناجي العلي) الذي يتناول حادثة الاغتيال الشهيرة التي تعرض لها الفنان الفلسطيني ناجي العلي في العاصمة البريطانية عام (١٩٨٧م) ودخوله لغرفة العناية المركزة، كما يتعرض الفيلم لأبرز مواقفه السياسية التي سجلها في رسومه الكاريكاتيرية.

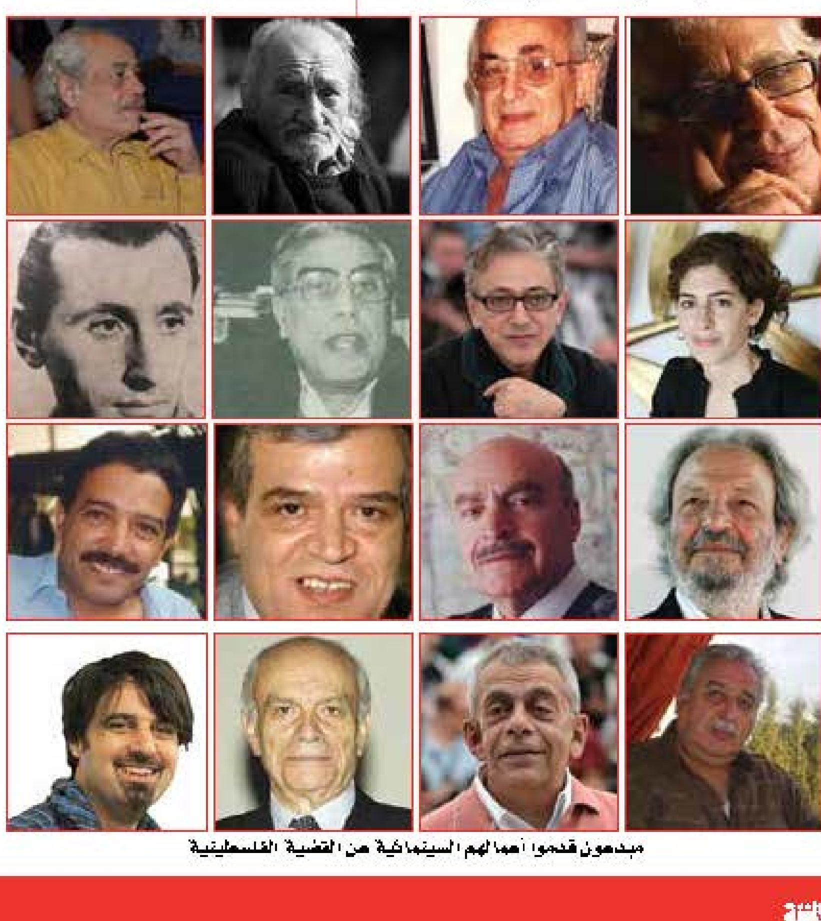
ويشارك المخرج الفرنسي الجنسية الفلسطيني الأصل إيليا سليمان في فيلمه الروائي الأول (سجل اختفاء- ١٩٩٦) وهو الفيلم الذي كتبه وأخرجه ومثل فيه المخرج مع بعض أصدقائه وأفراد من عائلته، ولم يلبث نفس المخرج أن قدم فيلمه (يد إلهية- ٢٠٠٢م) الذي كان من أجمل الأفلام وأكثرها شاعرية في التعبير عن المأساة التي يعيشها الفلسطينيون مع الاحتلال الإسرائيلي؛ فيتحدث عن قصة حب بين رجل فلسطيني يعيش في القدس مع امرأة فلسطينية تعيش في رام الله؛ فيضطر الرجل إلى التنقل دوماً بين أبيه الذي يعاني تدهوراً صحياً، وحبيبته، محاولاً الحفاظ على الاثنين معاً، ونظراً للظروف السياسية والاحتلال؛ فإن انتقال حبيبته يصطدم بنقطة التفتيش التي وضعها الجيش الإسرائيلي بين المدينتين، وحينما لا يستطيع العاشقان العبور، فإن لقاءاتهما تتم في منطقة مهجورة بجوار نقطة التفتيش.

وفي عام (٢٠٠٤م) يقدم المخرج المصري يسري نصرالله فيلمه (باب الشمس) المأخوذ عن رواية للروائي اللبناني إلياس خوري بنفس الاسم، حيث يروي خليل للمناضل الفلسطيني، (يونس)، الراقد في غيبوبة في أحد المستشفيات قصة حبه، التي جمعته منذ الصبا بابنة قريته بالخليل قبل الاجتياح الإسرائيلي وبعده، حيث كان طوال فترة الخمسينيات والستينيات، يتسلل خلسة من لبنان إلى الجليل؛ ليقابل زوجته في مغارة باب الشمس.

كما يقدم المخرج الفلسطيني هاني أبو أسعد

السينما السورية واللبنانية كانتا في صدارة القائمة في الإنتاج السينمائي عن القضية الفلسطينية

بلغت حصيلة الأفلام العربية المهمومة بالقضية الفلسطينية نحو (١٥٠) فيلماً

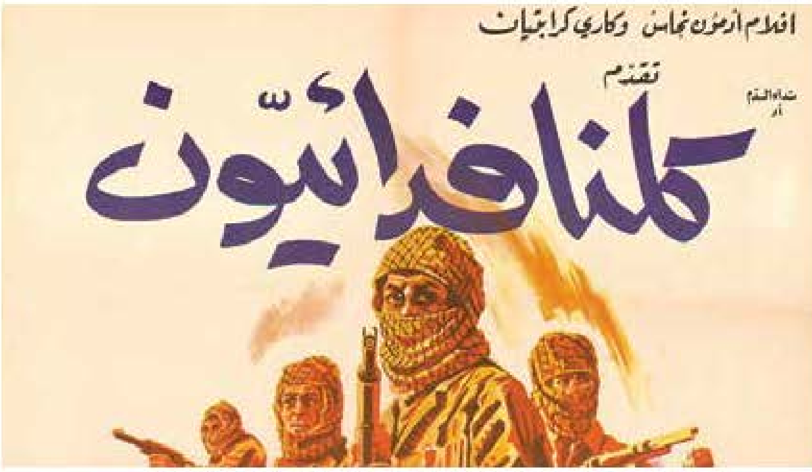


مبدعون قدموا أعمالهم السينمائية عن القضية الفلسطينية

فيلمه المهم (الجنة الآن عام ٢٠٠٥) الذي يتحدث عن الشابين الفلسطينيين سعيد وخالد في مدينة نابلس اللذين يخططان للقيام بعملية فدائية في قلب تل أبيب بعد التنسيق مع إحدى المنظمات الفلسطينية، إلا أن الأمور لا تسير كما هو مخطط لها، وفي عام (٢٠٠٨م) تقدم لنا المخرجة الفلسطينية آن ماري جاسر فيلمها العذب (ملح هذا البحر) حيث يتحدث عن ثريا المولودة في أمريكا، لكنها تعود إلى بلدها فلسطين بعدما يموت جدها، وتكتشف تجميد حساب جدها في بنك يافا عندما نُفي عام (١٩٤٨م)، لكنها تُصرّ على الحصول على حقوقها كاملة.

ويعود المخرج الفلسطيني إيليا سليمان مرة أخرى من خلال فيلمه (الزمن الباقي ٢٠٠٩) حيث يروي من خلاله سيرته الذاتية، ويتمحور حول أربعة فصول من حياة عائلة فلسطينية من العام (١٩٤٨م) إلى أيامنا هذه، وفي نفس العام يقدم المخرج الفلسطيني إسكندر قبطي فيلمه (عجمي) بالاشتراك مع المخرج الإسرائيلي يارون شاني، وهو الفيلم الذي تم تصويره في حي (عجمي) في مدينة يافا، والفيلم إنتاج إسرائيلي ألماني مشترك، ويكاد يكون من الأفلام المهمة التي تتناول الحياة في هذه المدينة وداخل هذا الحي: حيث الجميع يعانون معاناة متساوية، ويحاولون الخلاص جميعاً سواء كانوا فلسطينيين أم إسرائيليين. تعود المخرجة الفلسطينية آن ماري جاسر مرة أخرى عام (٢٠١٢م) حينما تستقر في الأردن لتقدم فيلمها (لما شفتك)، وهو الفيلم الذي تتناول المخرجة من خلاله حياة اللاجئين الفلسطينيين في الأردن أواخر ستينيات القرن الماضي. كما يقدم المخرج الفلسطيني هاني أبو أسعد في عام (٢٠٠٣م) فيلمه (عمر) الذي تدور قصته حول شاب فلسطيني مناضل يعشق مراوغة الرصاص المتساقط من أعلى الجدار العازل، إلى جانب عشقه الشديد لإحدى الفتيات، وينتقل عمر ذات يوم إلى الجانب الآخر من الجدار: حيث يصبح مقاتلاً شرساً. وفي عام (٢٠١٧م) تُقدم المخرجة الفلسطينية آن ماري جاسر فيلمها (واجب) الذي يكاد يأخذ شكل الرحلة، حيث يبدأ الفيلم مع عودة شادي من إيطاليا ويعمل مهندساً معمارياً، إلى الناصرة لحضور حفل زفاف أخته ومساعدة والده في تحضيرات العُرس، ويصرّ الأب، ضمن مفهوم الواجب في التقاليد الاجتماعية، على تسليم بطاقات الدعوة لحفل الزفاف إلى كل الأصدقاء والأقارب بنفسه مع ابنه: الأمر الذي يقودهما في رحلة طويلة للوصول إلى بيوتهم.

من خلال هذا العرض الموجز لتاريخ السينما العربية، وأهم الأفلام التي تناولت القضية الفلسطينية، يتأكد لنا أن السينما العربية كانت مهمومة إلى حد بعيد بهذه القضية، ومازالت: الأمر الذي جعل صناع هذه السينما مثقلين دائماً بأعباء القضية، ولعلنا لاحظنا أن السينما السورية واللبنانية كان لهما نصيب الأسد في الاهتمام والعناية بالقضية الفلسطينية، ثم يأتي دور السينما المصرية التي لم تتجاهل الأمر منذ بداياتها المبكرة: فاهتمت بها أيما اهتمام، ليأتي في السنوات الأخيرة دور السينما الفلسطينية نفسها على يد أبنائها من المخرجين الذين نجحوا في تقديم سينما مهمة تُعرض في جميع أنحاء العالم، بل وتحصد المزيد من الجوائز: من أجل تقديم قضيتهم للجميع، ولعل اهتمام السينما العربية بأمر القضية الفلسطينية، هو ما أدى إلى هذا التراكم الكبير في صناعة الأفلام السينمائية حولها: لذلك فقد قدمت هذه السينما على مدار ما يقرب من خمسة وسبعين عاماً نحو مئة وخمسين فيلماً، تتناول القضية بشكل مباشر وواضح وتلج الأمر من داخله مباشرة، ناهيك عن المئات من الأفلام الأخرى التي تعرضت فقط للقضية من بعيد، أو ألمحت لها بشكل غير مباشر من دون الخوض فيها ونقاشها.











من الأفلام التي تناولت القضية

استطاعت السينما الفلسطينية في السنوات الأخيرة أن تقدم قضيتها على يد أبنائها ونجحت في الحصول على أهم الجوائز في المهرجانات الدولية

لمحات عن المسرح الجزائري المعاصر



فرحان بلبل

في هذا المقال محاولة لتقديم صورة موجزة عن أوجه المسرح الجزائري العظيم، فكثيرون منا لا يعرفون عنه الكثير؛ لأن تنظيم المسرح الجزائري اليوم يعود أساساً إلى عام (١٩٧٠) عندما أصدر الرئيس الجزائري هواري بومدين قراراً بإنشاء المسارح الجهوية، و(الجهوية) عندهم تقابل ما يسمى في بلداننا (المسارح القومية).

ففي كل مدينة يقام مسرح رسمي نفقته على الدولة يسمى (المسرح الجهوي)، وهو يتمتع باستقلالية تامة مالية وإدارية، فمدير المسرح الجهوي مع مستشاريه، يقرر النصوص التي يعمل عليها المخرجون والممثلون، من دون الرجوع إلى أحد. ويتصرف بميزانية تأتيه مباشرة من وزارة الثقافة، ويقيم مهرجاناً مسرحياً لأي نوع من أنواع المسرح. وبهذا الشكل امتلكت المدن الجزائرية القدرة على تطوير المسرح مالياً وفنياً، دون رقابة إلا ما يتعارض مع القوانين. ويحق للمراكز الثقافية أن تقدم مسرحياتها المدفوعة الأجور للعاملين فيها، ويمكن للفرق الخاصة، أن تقدم عروضاً بمساعدة الدولة بحيث تدفع للعاملين فيها أجورهم. يضاف إلى هذا، المسرحُ الجامعي، الذي يقيم مهرجانه السنوي في كل بلد وعلى مستوى الجزائر، ونتيجة لذلك وصل عدد المسارح الجهوية عام (٢٠٠٧) إلى ستة. وصارت في عام (٢٠١٨) عشرة، وعلى رأس المسرح الجزائري يقف (المسرح الوطني) في الجزائر العاصمة، وهو يقيم مهرجاناً سنوياً يسمى (مهرجان المسرح المحترف)، وهو جماع أجود العروض المسرحية المقدمة في الجزائر في ذاك العام. ومهرجان المسرح الوطني الجزائري هذا كان ذا وجه عربي بامتياز؛ فلجان التحكيم فيه مُشَكَّلة من مسرحيين عرب وجزائريين، وضيوفه من شتى الأقطار العربية. واستمر الحال على هذا المنوال حتى توفي مديره محمد بن قطاف فانتفى الجانب العربي واقتصر الحضور ولجان التحكيم على الجزائريين.

لقد تفردت الجزائر – لعدة سنوات – بنشاط مسرحي لم يُعرف في بقية أقطار الوطن العربي وهو (فن الوان مان شو). وقد شاع هذا الفن وتوسع وانتشر، مما دعا (جامعة سعيدة) أن تقيم ندوة دولية حول هذا الفن عام (٢٠١٦). وقد دعيتُ للمشاركة فيها مع بعض المسرحيين العرب، فظننت أن هذا الفن هو المونودراما، لكن إخواننا الجزائريين اجتهدوا وأعطوه اسماً جديداً، وحضر الندوة أكثر من أربعين أستاذاً جامعياً، من مختلف كليات الدراما في الجامعات الجزائرية، وفوجئت بأن هذا الفن ليس مونودراما، مع أن الذي يقدمه شخص واحد، فهو يقوم على الارتجال وموضوعه سياسي بحت.

وقد التمع هذا الفن لعدة سنوات كالشهاب ثم انطفأ، وفي آخر عام (٢٠١٨) التقيت بأبرز فنان في هذا النوع وسألته عن سبب توقفه، فأجاب بأنه لا يعرف، ولعل هذا الفن استوفى موضوعاته السياسية وصار يكررها فمل منها الجمهور.

وإذا تركنا هذا الفن الذي التمع كالشهاب بسرعة وانطفأ بسرعة، وجدنا العرض المسرحي الجزائري شبيهاً بالعروض المسرحية العربية، فهو يقدم موضوعات وأفكاراً إنسانية عامة تنساها بمجرد انتهاء العرض المسرحي، وتبدأ مناقشتك مع فريق العمل المسرحي حول الجانب

في كل مدينة يقام مسرح رسمي (جهوي) نفقته على الدولة ويتمتع باستقلالية مادية وإدارية

وزارة الثقافة تشرف على هذه المسارح التي تقيم مهرجاناً سنوياً لأي نوع من التيارات المسرحية

الفني، دون الجانب الفكري أو المعرفي أو السياسي أو الاجتماعي. فمنذ أكثر من ربع قرن أعلن المسرح العربي عن موت الكاتب المسرحي، فصار المخرجون – في كل الأقطار العربية – يقدمون مادة كلامية أشبه بالسيناريو، لتأتي على قدر المخطط الإخراجي الذي وضعوه، وهذه المادة مكتوبة لهذا العرض وتموت بانتهائه، أما النصوص القوية، التي يمكن أن تؤديها فرقة هنا وفرقة هناك برؤى مختلفة، وترثها الأجيال المتوالية وتقدمها، فقد انتهى أمرها.

وينصب الاهتمام الفني في العرض المسرحي الجزائري على السينوغرافيا، وهو اهتمام كبير يشبه اهتمام المسرح العربي بهذا الجانب البصري، ويمتاز المشهد البصري الجزائري عن غيره، بالميل إلى الضخامة حتى يكاد المسرح يختنق بقطع الديكور وما يتبعها. وبما أن المسارح الجزائرية مجهزة تجهيزاً كبيراً بأنواع الإضاءة، وقادرة تقنياً على التحرك والاستدارة بالمحركات، فإنك ترى مشهداً بصرياً فاتناً.

إن مشكلة المسرح المغاربي عموماً والمسرح الجزائري خصوصاً، في تمسكه الشديد بالعامية المحلية، وهي جزء من مشكلة المسرح العربي في كل أقطاره. فكل قطر، يقدم المسرح بلهجته المحلية، حتى سوريا التي كانت حصن الفصحى في المسرح أخذ حصنها هذا يتهاوى منذ أكثر من ربع قرن.

ولكي ندرك خطر هذا اللهجات المحلية، نعود بالذاكرة إلى ستينيات القرن العشرين وما تلاها حتى أواخر ثمانينياته، فقد كتب المسرحيون العرب مسرحياتهم العظيمة بالفصحى، ولعلنا نتذكر أنه كان من شروط الاشتراك في مهرجان دمشق، الذي افتتح دورته عام (١٩٦٩) أن تكون المسرحية بالفصحى، ونتيجة لذلك ساحت المسرحيات من أي قطر عربي في بقية الأقطار. فقُدم المغربي في سوريا وغيرها، وقُدِّم السوري في المغرب وغيره.

فلما انحسرت الفصحى عن المسرح، أصبح مسرح كل قطر عربي لا يُقدَّم خارج بلده، لكنني ومن خلال متابعاتي الكثيفة للمسرح الجزائري – ورغم عائق اللغة – كنت أكتشف نصوصاً قوية مكتوبة باللهجة الجزائرية، وتحاورت طويلاً في زيارتي الأخيرة للجزائر حول هذه النصوص القوية، التي أقر نقاد الدراما بقوتها. فاقترحت عليهم أن يقوم كتاب هذه النصوص القوية بترجمتها إلى الفصحى، أو أن يكلفوا أحد المهرة في اللغة وفي البناء الدرامي بهذه المهمة، وأن يصار إلى طبع هذه النصوص وتوزيعها في الأقطار العربية، واعتبرت ذلك أضعف الإيمان في وسائل معرفة المسرحي العربي غير الجزائري على المسرح الجزائري، وقدمت الاقتراح نفسه إلى رجال المسرح التونسي والمغربي، وكذلك لكتاب المسرح الخليجي، فهو الطريقة الوحيدة لنعرف مسرح بعضنا بعضاً.

أظن أن مصر أول قطر يهتم بالتأريخ لمسرحه بشكل علمي؛ فقد أصدرت وزارة الثقافة المصرية مجموعة ضخمة من الكتب توثق لمسرحها منذ عام (١٨٧٠)، وجعلت لكل عقد أو نصف عقد كتاباً أشرف عليه وجمع مواده ثلاثة من الدارسين.

هذا التوثيق العلمي الذي لا تقدر عليه إلا الدولة لا يوجد مثله – على ما أعلم – في الدول العربية، أما الدراسات النقدية عن تاريخ المسرح وتطوره وآفاقه، فقد قام بها أفراد مجتهدون من دون أن يلقوا اهتماماً كبيراً من دولهم. فظل تأريخ المسرح لكل قطر ضعيفاً.

وفي الجزائر أخذت أمور الدراسة والتقييم والتوثيق منحى جديداً، لم أجد له شبيهاً في غيرها من الدول العربية. ففي عام (٢٠١٨) أقامت وزارة الثقافة مسابقة دولية سمتها (جائزة مصطفى كاتب الدولية للمسرح الجزائري). ومصطفى كاتب من المسرحيين الكبار إبان الثورة وبعدها، وهناك لجنة عليا ثابتة لهذه الجائزة، وهي التي تختار موضوع المسابقة لكل عام، وتطرحه على جميع الدارسين في الجزائر وغيرهم ويكون الموضوع محصوراً ضمن المسرح الجزائري، ثم تشكل اللجنة العليا الدائمة لجنة تحكيم خاصة لهذا العام، وتتألف هذه اللجنة من نقاد جزائريين وعرب. وقد كانت طبعة (٢٠١٨) تحت عنوان (المسرح الجزائري). وتألفت لجنة التحكيم من سوري وتونسي وسوداني وثلاثة جزائريين، والأبحاث الثلاثة الفائزة تطبع في كتاب، وبهذا الشكل يحظى المسرح الجزائري بدراسات وتأريخات متنوعة.

والمهم هنا هو، أن الدولة هي التي تقوم بمهمة الحث على الدراسة والتأريخ، وتدفع لذلك أموالاً مجزية تغري الدارسين، ولم تترك هذه المهمة لأفراد متحمسين سرعان ما يفتر حماسهم، وهذا الأسلوب الجديد، الذي اتبعته وزارة الثقافة الجزائرية، قلما فعلته وزارات الثقافة في الوطن العربي كما أعلم.

تفردت الجزائر بنشاط مسرحي متميز أطلقوا عليه (ون مان شو) ثم انطفأ

إشكالية اللغة الدارجة أو المحلية من أهم المعوقات التي تواجه المسرح الجزائري والعربي عموماً

التوثيق العلمي والتأريخ للمسرح لا تقدر عليه إلا الدولة المهتمة بدور المسرح وتأثيره الاجتماعي

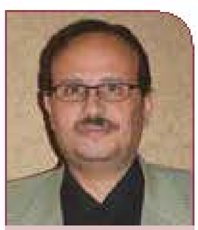
طواف في زمن العمالقة

عمر بطيشة

يسترجع ذكريات الزمن الجميل



على امتداد تاريخها، أنجبت مصر مئات المواهب والعبقريات في شتى المجالات، ومن بينها المجال الفني؛ خصوصاً في مجال الأغنية، حيث كانت الأغنية المصرية دائماً أحد مصادر القوة الثقافية الناعمة لمصر، وجعلت اللهجة المصرية هي اللهجة الأقرب والأعذب لكل العرب، وكان الفن المصري عبر تاريخه سفيراً فوق العادة لمصر والعرب في كل مكان، وقد أنعم الله على مصر بمجموعة من المطربين الكبار ذوي الحناجر الذهبية، عبروا بأصواتهم الجميلة العذبة عن الوجدان العربي، وعن هموم الإنسان العربي، من خلال كلمات بديعة معبرة صاغها كبار الشعراء، وألحان شجية أبدعها عباقرة الملحنين.



محمد زين العابدين

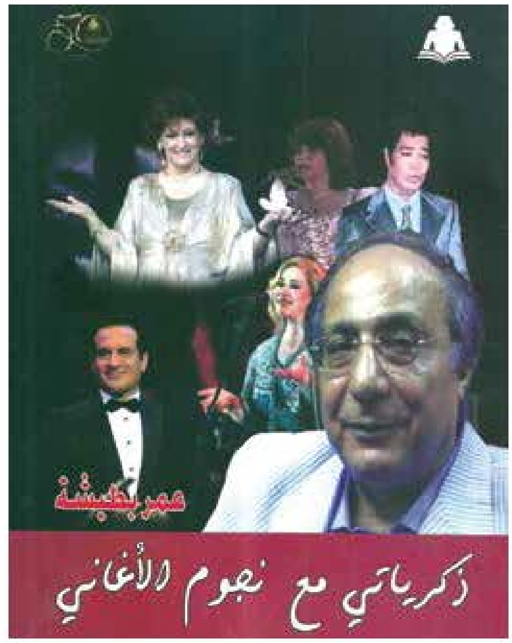
وهذا الكتاب المشوق، والصادر أخيراً عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، يطوف بنا في الزمن الجميل: زمن عمالقة الفن الغنائي، من خلال ذكريات شاعر وإذاعي كبير، شدت بكلماته الرقيقة أجمل الأصوات العربية، وهو الشاعر عمر بطيشة. والكتاب حافل بالأسرار والذكريات المدهشة التي تكشف بساطة هؤلاء النجوم، وضعفهم الإنساني، وغيرتهم الفنية. ويشير بطيشة في مقدمة كتابه إلى أنه يضم بين دفتيه أسراراً ومواقف تذاع لأول مرة، كما لا يخلو بالطبع من سرد قصص التعاون الفني، التي أنتجت لنا تراثاً غنائياً خالداً.

نهضة مصر الفنية: يؤكد بطيشة في المقدمة أن الأغنية المصرية هي رأس الحربة للقوة الناعمة المصرية، حيث شهدت مصر في عهد محمد علي بعثاً جديداً للأمة المصرية، وبدأت تنهض كقوة عسكرية، وسياسية، وثقافية، وحضارية كبرى في المنطقة، وانعكست هذه النهضة على كل نواحي الحياة في مصر؛ حتى على أغانيها، فشاهدنا بدايات نهضة غنائية، ولكن فجأة تآمر الجميع على محمد علي، وعلى مصر، فكمنت دهراً، إلى أن أعادت بعثها ثورة (١٩١٩)، فانطلق المارد من بين صفوف الجماهير هذه المرة بلا أسلحة، ولا جيوش، بل من خلال نهضة الآداب، والفنون المختلفة، والعلم، والتعليم.

أم كلثوم: رئيسة دولة الغناء: يفتتح المؤلف كتابه بكوكب الشرق؛ أم كلثوم، أو كما سمّاها (رئيسة دولة الغناء)، فيحكي عن لقائه بها لأول مرة، عندما كان موفداً من الإذاعة المصرية لتغطية حفل تخريج دفعة جديدة من ضباط الشرطة سنة (١٩٦٥)، وفوجئ بحضورها للحفل، وتجلس خلفه مباشرة، وإذا به تأخذه حماسة الشباب، فيدير جهاز التسجيل، ويلتفت ليجري معها حواراً، سألها فيه عما إذا كان حضورها من أجل تخرج أحد أقربائها بكلية الشرطة، فأجابته بصوت واثق: (كل الشعب العربي قريبي..).

فايزة أحمد: إنسانة خفيفة الدم: عن فايزة أحمد؛ كروان الشرق، يقول: (كانت تلقب بهذا اللقب لجمال صوتها الحريري، وعذوبة انتقالاتها من مقام لآخر بسلاسة ونعومة وعاطفة جياشة تمس شغاف القلوب، وكانت مبهورة بموهبتها، لدرجة أنها كانت عندما تجيد الغناء أثناء البروفات، تشجع نفسها بصوت عالٍ: (الله الله يا بت يا فايزة!). وعلى المستوى الإنساني؛ كانت (جدعة وحقانية) لأقصى حد، ورقيقة القلب، تعطف على كل ضعيف ومحتاج، بل وتعطف جداً على الحيوانات.

وعن عبقرية عمار الشريعي يقول: (كنت ألقبه بالعبقري، فقد كان يرى بأصابعه، ويقوم بعمل المكساج للأغاني بأصابعه على (الكيبورد) أفضل من الذين نظرهم (ستة على ستة)، بل بلغ به الأمر أنه لو حدث انقطاع للتيار لعطل مفاجئ؛ ونحن جالسون



عنده، أن يقوم بنفسه، ويمد يده إلى داخل لوحة الكهرباء، ويضبط وضع مفاتيحها، فتعود الإضاءة! وقد استطاع التدرب على الحاسب في وقت مبكر جداً قبل انتشاره، بل واستطاع أن يهزمه في أكثر من لعبة، كما استطاع تطوير وإضافة المقامات الشرقية للأورج الياباني، ما جعل مؤسسة (ياماها) اليابانية لتكريمه، ووضع اسمه في لوحة الشرف، وكان من ظرفاء العصر، وبارعاً في تقليد الشخصيات الفنية، والعامة، حريصاً على حفظ آخر النكت المصرية، ليسردها على الموسيقار عبدالوهاب، أو يقدمها بأسلوبه الخاص، وكان يفاخر بثروته التي كونها بعرقه، واشترى منها فيلا الموسيقار علي إسماعيل، ليحولها إلى استديو خاص به! أطلق عليه (عمار ساوند)، وكان حلم حياته.

صلاح جاهين: فيلسوف العامية: يحكي عن تعلقه به مثل كل أبناء جيل ثورة يوليو، باعتباره المعبر عن أحلامهم، وكان يحتفظ بقصائده التي يقتطعها من الصحف أثناء دراسته بقسم اللغة الإنجليزية بكلية آداب الإسكندرية، وبعد تخرجه، ثم التحاقه بالإذاعة، سافر في إعارة لإمارة الشارقة بدولة الإمارات الشقيقة، حيث تعرف إلى ألوان جديدة من الثقافة والفنون، ومن بينها فرقة (بندلي) اللبنانية، التي ذاع صيتها في الخليج وقتها، وبعد عودته إلى مصر، كانت لديه فكرة تكوين فرقة غنائية، فولدت (فرقة المصريين– ١٩٧٧)، بدعم من الموسيقار هاني شنودة، والمنتج عاطف منتصر، وفكروا في استقطاب جاهين ليؤلف أغنيات الفرقة، ويعد لقاء (بطيشة) به، مستغلاً تسجيله لبرنامج رمضاني معه، فتحمس، وكانت بداية تعاونهما قصيدة (الشوارع حواديت)، ثم كانت الأغنية الأشهر للفرقة، والتي مازالت تغنى في ليالي الحنة بالأفراح (ما تحسبوش يا بنات ان الجواز راحة).. وغيرها.

سيد مكاوي: يقول إن (الملك) هو اللقب الذي كان يحب أن ينادي به مكاوي دائماً، وكان يسعده، فهو بالفعل ملك الجملة اللحنية الشعبية المتجذرة في تربة الحارة المصرية، وتجمع بين الأصالة والرشاقة وخفة الدم، ويحكي عن لقاءاتهما، ومن طرائف (الملك) الممتعة التي حكاها لصديقه الشاعر والإعلامي عمر بطيشة، وكان قادراً على تلحين أي كلام حتى الجورنال، كما سجل له بطيشة ثلاثة شرائط بها نكت من تلحينه، ومونولوجات، ومواويل فكاهية، وأغاني الصهبجية.. وبرغم روحه المرحة، كان لديه إحساس عالٍ شفاف ونبيل، جعله يبدع بجانب أغانيه الشعبية المرحة، أغنيات رومانسية رائعة.

مائدة حافلة بالأسرار الفنية: والكتاب حافل بمائدة شهية من الأسرار الفنية المدهشة عن الفن والفنانين، عن الموسيقار صلاح الشرنوبي، الذي خدمته المصادفة، وقلبت حياته رأساً على عقب، فحولته من مهندس إلى ملحن محترف، نال الكثير من الشهرة والمال، بعد أن قدمه للمطربة وردة، فغنت له روائعها التي جددت شبابها الغنائي (بتونس بيك، وحرّمت أحبك) وغيرهما.. وعن العندليب الأسمر، الشديد الذكاء، والغيرة على فنه، والذي كان أغلظ قسم عنده، أن يقسم بعروبته، وعن بليغ حمدي: البوهيمي العبقري، المجنون بالموسيقا لدرجة الهوس، وعاشق مصر لدرجة الوله، والبارع في التأليف مثل التلحين تماماً، حتى إن له أغنيات كثيرة مسجلة من تلحينه وتأليفه، لكنه كان يضع اسماً مستعاراً كمؤلف: هو (ابن النيل).

شدت بكلماته أجمل الأصوات على امتداد الوطن العربي

أنجبت مصر الكثير من المواهب والعبقريات في شتى مجالات الإبداع ومنها الغناء

رحلة طويلة تكشف مناقب شخصيات فنية أثّرت في مسيرة الفن العربي

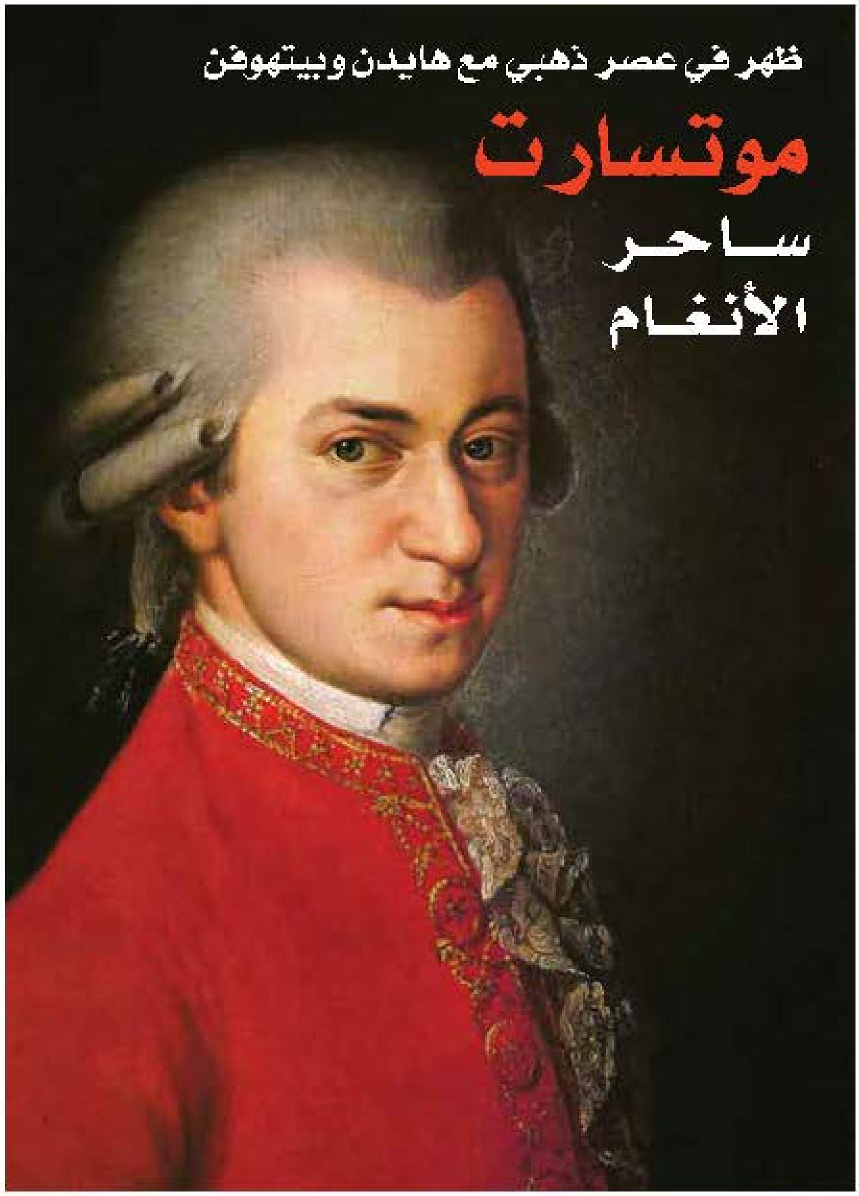



صلاح جاهين


أم كلثوم

ظهر في عصر ذهبي مع هايدن وبيتهوفن

موتسارت ساحر الأنغام



إذا كان قد ظهر أكثر من عبقري في فن معين، كالموسيقا مثلاً، وفي فترة محدودة، جاز لنا أن نعتبر هذه الفترة الزمنية عصراً ذهبياً لهذا الفن. لذلك فإن ظهور عباقرة الموسيقا الثلاثة ؛ موتسارت، هايدن، وبيتهوفن، خلال فترة زمنية محدودة يُعتبر بحق العصر الزمني لفن التأليف الموسيقي، والمقصود بطبيعة الحال ؛ الموسيقا الغربية.



مجدي إبراهيم

اسمه الحقيقي: فولفغانغ أماديوس موتسارت، وُلد في مدينة سالزبورج في النمسا في السابع والعشرين من شهر يناير من عام (١٧٥٦م).

والحقيقة أن العبقرية التي أظهرها وهو لم يُكمل السادسة من عمره بعد، لا يتصوّرها عقل، فالتأليف السيمفوني أو تلحين أوبرا من الأوبرات ليس بالأمر الهيّن، حيث يلزم مَنْ يقوم بهذا العمل موهبة موسيقية حقيقية، ودراية واسعة بالكثير من العلوم الموسيقية، مثل: علم توافق الأنغام harmony، والتوزيع: distribution، والإلمام بكتابة النوتة الموسيقية التي قد تختلف من آلة إلى أخرى. كيف ألمّ موتسارت بكل ذلك وهو لم يتم بعد السادسة من عمره، لدرجة أنه وهو في السابعة نجح في تأليف سيمفونيات رائعة أذهلت الناس، بل أذهلت الموسيقيين أنفسهم؟!

نفس الأمر حدث مع بيتهوفن بعد ذلك، والذي أظهر براعة مدهشة في العزف على آلتي البيانو والأرغن وهو دون السادسة.

لم يبلغ بيتهوفن الطفل ما بلغه موتسارت الطفل من حيث القدرة على التأليف الموسيقي، لكنه هو الآخر يُعتبر ظاهرة خارقة للطبيعة.

وهناك أوجه شبه كثيرة بين بيئتي بيتهوفن وموتسارت: فوالد كل منهما كان موسيقياً يعزف على البيانو لإعالة أسرته، كان جوهان والد بيتهوفن مسؤولاً في قصر حاكم (بون) بألمانيا، وكان ليو والد موتسارت رئيساً للفرقة الموسيقية في قصر حاكم مدينة سالزبورج النمساوية، فاعتادت آذان الفنانين السماع للأنغام الموسيقية منذ الطفولة المبكرة. إلا أن موتسارت كان أسعد حظاً من بيتهوفن، فقد ألم بالقواعد الفنية والعلمية لتأليف الأوبرا والسوناتات والكونسرتو والسيمفونيات وهو في السابعة من عمره.

ومن أوجه الشبه بينهما: أن كليهما لم يلتحق بأي مدرسة في حياته، وقد ورثت شقيقة موتسارت نفس الموهبة الموسيقية: فكانت تُجيد العزف على البيانو والكمان واشتهرت باسم (نانيرل)، وفي أواخر عام (١٧٦٢م)، اصطحب (ليو بولد) ابنه وابنته في رحلة فنية زاروا خلالها الكثير من البلاد والعواصم الأوروبية، وكان يحمل معه مقعداً ليجلس عليه ابنه الطفل وهو يعزف على البيانو بقامته القصيرة، ولم يكن الناس يصدّقون آذانهم ولا أعينهم وهم يسمعون عزف هذا الطفل ابن السادسة، فكانوا يتدافعون باتّجاه المسرح ليتيقّنوا من أنه هو الذي يعزف بالفعل هذه الألحان المذهلة!

في باريس تجمهر الناس بالآلاف أمام الفندق الذي نزل فيه، ما اضطر أباه إلى الاستعانة برجال الشرطة حتى يتمكّن موتسارت الطفل من شقّ طريقه بين جماهير الناس للذهاب إلى المسرح، ومن الطريف أن أحد الصحافيين كتب مقالاً في جريدته يؤكّد فيه أن موتسارت العبقري ليس طفلاً في السادسة من عمره كما يُقال، ولكنه قزم تجاوز الأربعين، وهنا كلّف والده أحد المحامين بإرسال إنذار رسمي للجريدة لتكذيب الخبر، فأرسلت مندوباً ليُجري حديثاً مع الطفل العبقري، فاستمع بنفسه إلى عزفه على البيانو، ونشرت الجريدة الحوار واعترفت في صدر

صفحاتها بأنه يُشكّل ظاهرة خارقة للطبيعة بحق.

إلى سالزبورج عاد موتسارت مع والديه وأخته، ولم يمض وقت طويل حتى مرض أبوه ومات، ليجد نفسه مسؤولاً عن أمه وأخته وهو مازال في الحادية عشرة من عمره، وبطبيعته لم يكن أكولاً يعشق الأكل، فكانت أمه تلاحقه وتطارده ليأكل، وكانت الطامة الكبرى حين ماتت أمه في عام (١٧٧٨م) وكان هو في الثانية والعشرين من عمره، لقد كان موتها كارثة كبرى بالنسبة إليه، إلى أن التقى بالفتاة: كونستانس فيبر constance weber في عام (١٧٨٢م).

لم يستسلم موتسارت في حزنه الشديد على أمه لليأس، ولم تتأثر موهبته بموتها. وكما حدث مع بيتهوفن، إلا أن موتسارت كان ينتهي من عمله الرسمي في رئاسة الفرقة الموسيقية الكنسية التي ضاق ذرعاً بها، ليعود إلى منزله مُسرعاً للعزف على البيانو، وبعدها سافر إلى إيطاليا ليقدّم بعض الأوبرات الكلاسيكية، ومنها: أوبرا (متريدات mitridate)، ومن فرط إعجاب الإيطاليين به، تقدّم منه موسيقار عجوز مُصراً على تقبيل يديه الصغيرتين المعجزتين، لكنه رفض وطالبه بأن يُقبّل رأسه الذي يحرك يديه، فأمسك الرجل برأسه وقبّل جبينه في تأثر بالغ قائلاً: (سأفخر طوال حياتي بأنني قبلتُ رأس موتسارت العظيم)، وبعد أن استوعب الجمهور الإيطالي ألحان أوبرا (متريدات) طوال عامين، أعلن عزمه على تقديم أوبرا (لوسيو سيلا) Lucio silla في عام (١٧٧٢م)، فاستمتع بها الناس، وانبرى كبار الموسيقيين في أوروبا على دراسة الأسلوب الموسيقي الذي اتّبعه موتسارت في تلحين أوبرا: متريدات، ولوسيو سيلا، واعتبروا أعماله فتحاً جديداً في فن الموسيقا الكلاسيكية بوجه خاص.

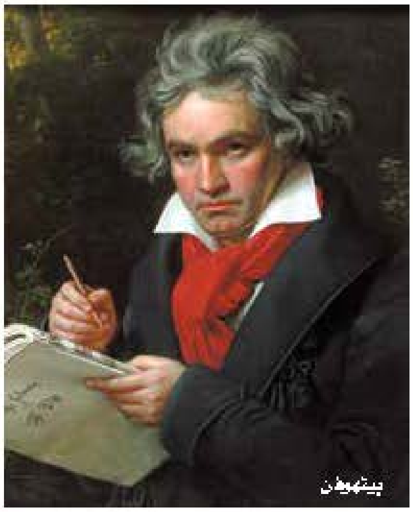
لقد ترك موتسارت تراثاً موسيقياً عظيماً، وأضفى كثيراً من الأمجاد على الموسيقا الألمانية، وكانت آلة البيانو أحبّ الآلات إلى قلبه، وكان يحمل معه في كل رحلاته الفنية آلة (الكلافيكورد) Clavichord: وهي من الآلات الوترية المزوّدة بلوحة من المفاتيح، وتُعتبر الأصل الذي تطوّر عنه البيانو الحديث، وكانت تُساعده على التأليف الموسيقي إذا جاءه وحي التأليف وهو في مكان لا يوجد فيه البيانو العادي، وكان يستعمل آلة أخرى تُعرف باسم (هاربسي كورد harpsichord) أي البيانو القيثاري.

لقد ألّف موتسارت للبيانو ثلاثاً وعشرين سوناتا sonata وفانتازي fantasy وخمس عشرة مقطوعة متنوعة، علاوة على عشرة مؤلفات موسيقية كتبها خصيصاً لكي تؤدّى بواسطة آلتين للبيانو الحديث. وألّف كذلك عشرين كونسرتو concerto للبيانو، وكان رائعاً في فن التوزيع الموسيقي، وبرع في العزف المنفرد للآلة الموسيقية solo وكذلك فيما تؤدّيه الآلات مجتمعة tuttis.. وألّف كذلك ست عشرة مقطوعة من نوع السوناتا وجعل أداءها مشتركاً بين آلتي البيانو والكمان، وألّف أربعين سوناتا للكمان بمشاركة بسيطة للبيانو. وكتب مؤلّفات عديدة لآلات النفخ كالفلوت والكلارينيت والساكسفون والأبوا وغيرها.. والأغرب من كل ذلك أنه ألّف سوناتا لكي تعزفها آلتا التشيلو cello، والباسو bassoom. وألّف ثماني وأربعين سيمفونية، ولحّن إحدى وأربعين أغنية ما بين ألمانية وفرنسية وإنجليزية وإيطالية، وقدّم أكثر من عشرين مسرحية، من أشهرها: الناي السحري، فيجارو، متريدات، لوسيوسيلا، دون جيوفاني. ونجح في تطوير بعض مؤلّفات هايدن وباخ وهاندل، بجعلها أقرب إلى استيعاب الجماهير لها وحسن تذوّقها، واهتمّ كثيراً بالموسيقا الصوتية vocal music، وبالألحان الدينية التي ألّفها للمناسبات الدينية.

كان موتسارت بطبعه ميّالاً للوحدة والانطواء، إلى أن اعتلّت صحته وانهارت، فأرسلت زوجته تستدعي طبيباً إلا أن مشيئة الله سبقت فأسلم الروح إلى خالقها.

ومات ممسكاً يد زوجته.. وكثرت الشائعات حول موته، فهناك مَنْ يرى أنه مات مسموماً!

وكان موته في الخامس من ديسمبر عام (١٧٩١م): أي أنه مات وهو في الخامسة والأربعين من عمره، وخلّدت ذكراه ألمانيا فأقاموا له عدة تماثيل، كذلك النمسا حوّلت بيته إلى متحف كبير يضمّ آثاره، وتحتفظ فرنسا وإيطاليا وإنجلترا بالكثير من الآثار التي خلّفها موتسارت: كأوراق النوتة الموسيقية التي كتبها بخط يده، وآلة الكلافيكورد الخاصة به، ومقعد البيانو الذي كان يجلس عليه.


بيتهوفن


جوزيف هايدن

برزت عبقريته وهو لم يكمل السادسة من عمره فألف السيمفوني ولحن الأوبرا

برغم ما بلغه بيتهوفن من موهبة مدهشة فإنه لم يضارع موتسارت إبداعياً

ترددت شائعات بعد وفاته بأن حساده من الموسيقيين دسوا له السم في طعامه



غيثاء رفعت

الحِداء والموشح والزجل

من القوالب الغنائية العربية

> كان الشعر والغناء فناً واحداً في حضارات الشعوب القديمة وظل مرتجلاً بسيطاً

مرت الأغنية العربية بمراحل تاريخية، كان لكل منها أثرها في الأغنية، من ناحية الشعر والشكل البنائي واللحن والإيقاع والآلات المرافقة. وفي العصر الجاهلي كان الشعر والغناء فناً واحداً في حضارات الشعوب القديمة، ولم يعرف العرب قبل الإسلام فناً غنائياً يقوم على قواعد موضوعة، بل كان غناء مرتجلاً يتسم بالبساطة، ويقول المؤرخون العرب إن (الحداء) كان أول الغناء عند العرب.

والحداء أصل الغناء، وقد جاء في قواميس اللغة العربية، أن أصل الحداء بكسر الحاء وفتح الدال، ويجوز الحداء أيضاً بضم الحاء وفتح الدال أو تخفيضها، والواحدة من الحداء: أحدية، أحدوة، إذا قلنا رجل حادٍ فهو الذي يحدو الإبل، بمعنى يغني لها لتتبعه، وإذا قالوا فلان حدّاء فهو الجهوري الصوت شديد النبرات. والحِداءُ تَرَنُّم بسيط ببعض الكلمات، ضمن مساحة صوتية محدودة جداً وعلى وتيرة نغمية واحدة، إذ استُخدم في البوادي بهدف تنظيم حركة سير الإبل وتوحيد وضبط خُطاها أثناء سير القافلة في الصحراء الواسعة، ويُنظم الحداءُ على بحر الرَّجز.

وتختلف الروايات التاريخية حول الحداء، وهو الغناء الذي يطلقه الرعاة للإبل، لكنهم يجتمعون على جذوره الضاربة في التراث العربي. ويطلق الحداء على ترنيمات الراعي التي ينشدها للإبل فتجتمع حوله إن كانت متفرقة، أو تسير في اتجاه محدد إن كانت في قافلة.

تطور الحداء من مجرد همس لإشارة أو صوت أو مناداة على الإبل إلى غناء شعري، دخلت فيه مع الوقت المعاني والكلمات الشعرية المغناة، والأشطر الموزونة، فجمع عذوبة الصوت وسحر القافية والبيان وغنى المحتوى والمعنى المستمد من بيئة البدو وثقافتهم، لذلك أصبح فناً شعرياً غنائياً معروفاً في أنحاء البوادي العربية، لا يكاد يختلف في المضمون والأداء، ويتكون من بيت واحد من الشعر الغنائي بقافية واحدة لكلا الشطرين، وكل بيت يحمل معنى مستقلاً عن البيت الذي يليه في توافق إبداعي وصوتي يؤديه الحادي بصوت مرتفع، ويمنحه حسب الظرف والحالة، مداً وتطويلاً لبعض كلماته وقوافيه.

تطور الغناء العربي خلال العصر الأموي، وظهر الشعر الغنائي كشعر عُمَر بن أبي

ربيعة، وكان طوَيس عيسى بن عبدالله من أشهر المغنين، فيما كان يونس الكاتب أول من وَثَّقَ من العرب أخبار المغنين وأغانيهم، ومن كتبه: (النغم)، و(القيان)، ثم جاء العصر العباسي الذي يُعتبر العصر الذهبي للشعر الغنائي والموسيقا العربية، وفيه ظهر الغناء العربي المتقن، وهو غناء احترافي يؤديه مُغَنٍّ بارع الصَّوت بمرافقة موسيقيَّة وأصبح هناك تخصُّص، ثم ظهر من الغناء العربي المتقن تيَّاران؛ الأول بزعامة إبراهيم الموصلي وابنه اسحاق، ويمثِّل المدرسة التقليدية المحافظة، والثاني بزعامة اسماعيل بن جامع وإبراهيم بن المهدي، ويُمَثِّل المدرسة التجديدية.

أما الموشح فهو الجوهرة النفيسة للشعر الغنائي العربي، الذي وُضِع أساساً كي يُغنى، فهو منظومة شعريَّة غنائية استحدثها العرب في الأندلس كتقليد للشعر المسَمَّط، وبعدها ابتدعوا أساليب شِعرية جديدة خاصَّة بهم سموها (الموشحات)، فكانت من حيث أوزانها وقوافيها إبداعاً جديداً في الشعر العربي، أما سببُ تسميته الموشَّح فيعودُ إلى كلمة الوشاح، والوشاحُ هو نوع من الألبسةِ كانت ترتديه المرأة في الأندلس فوق ملابسها لتتزين به، ففي الموشَّح مقطعٌ شعري يُدعى القُفل، الذي يأتي كالوشاحِ في نهايةِ فقراتِ الموشَّحِ المتعدِّدةِ (الأدوار)، فيختمها ويزيِّنها، ومن أشهر الموشحات الأندلسية: موشح (جادك الغيث) للسان الدين بن الخطيب، ومن أشهر الوشاحين في الأندلس مقدَّم بن معافر، والقبري.

يتكون لحن الموشح من ثلاثة أقسام: الأول ويسمى (الدور)، والثاني يسمى (الخانة)، وغالباً ما يختلف في الوزن والتلحين عن الدور، ثم القسم الثالث على نفس القسم الأول (الدور)، وتضم أجزاء الموشح أكثر من مقطع لكل منها شكل وترتيب ولها عدة تسميات مثل المذهب، الغصن، البيت، البدن، القفل، الخرجة. وتعددت أنواع الموشحات من حيث الأوزان التي يتم التلحين عليها، ومن ذلك: الكار، والكار الناطق، والنقش، والزنجير العربي، والزنجير التركي، والضربان، والمألوف، والقد. كما تعددت أنواع الموشحات من الناحية الموسيقية نتيجة اختلاف البلاد كالموشحات الأندلسية، والموشحات الحلبية، والموشحات المصرية، وتعددت أغراض الموشحات، وشملت الوصف والمدح والذكريات، إلا أن الغزل هو أكثر الأغراض شيوعاً. أما التواشيح فهي نوع من الغناء الديني، للدعاء والمناجاة ومدح النبي صلى الله عليه وسلم، ويقوم بالغناء مغن مع مرددين يعرفون باسم البطانة.

ونصل إلى الزَّجَل وهو شعر غنائي عامِّي شعبي نشأ في الأندلس أيضاً، وينسب ابتكاره إلى أبي بكر بن قزمان، الذي كتب ما يزيد على (١٤٩) مقطوعة زجلية متنوعة الموضوعات، ومن الأندلس انتقل الزجل إلى المغرب العربي ثم إلى المشرق العربي، وقد تعلق أهل الأندلس بالزجل نظراً لسهولة نظمه، وهو ما ساعد في انتشاره سريعاً، أما من الناحية النظمية؛ فهو أحد أحدث أشكال الشعر العربي الغنائي باللهجات المحكية لكل بلد أو منطقة، وأول الزجل في الأندلس كان (المواليا والقوما والكان كان) البغدادية الأصل، أما الكان وكان؛ فتستخدم لنظم الحكايات وتقديم المواعظ والنصائح والحكم، فيما تستخدم القوما لإيقاظ الصائمين وقت السحور أيام شهر رمضان الفضيل، أما في العصر الحديث، فقد مال الزجالون إلى النظم في القوالب البسيطة رباعية الوحدات على ما يُشبه المواليا بأغراض متعددة، غالباً ما تكون غزلاً أو مديحاً أو شوقاً وغيرها، أما في المشرق العربي؛ فقد تم الاحتفاء بالزجل، فظهر منه منظومات شعبية صغيرة مستحدثة كالعتابا والميجنا والزلوف والمخمس المردود وغيره.

الحداء ارتبط بحدو الإبل وهو ترنم بسيط على وتيرة نغمية واحدة

تطور الحداء إلى غناء شعري دخلت فيه مع التطور المعاني والكلمات المغناة والأشطر الموزونة

الموشح يعتبر الجوهرة النفيسة للشعر الغنائي العربي استحدثه العرب في الأندلس



الكلمة.. بطله الأساسي

فن (الملحون) من مكونات الهوية المغربية



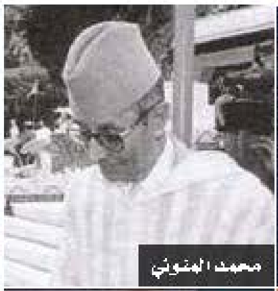
د. بن الطالب دحماني

لعلنا لا نغالي إذا قلنا إن التراث الشعبي هو أكثر الموضوعات حاجة إلى الرعاية وبذل الجهد فيه والتطلع إلى النهوض به، لأنه ببساطة المعبر الصادق عن حياة الشعب، فالتراث الشعبي بما فيه الملحون - موضوع دراستنا هذه- ليس نوعاً من النتاج العبثي، بل له دوره الاجتماعي والثقافي المهم في حياة أي جماعة بشرية، فهو في أشكاله وأنماطه وأقاويله المختلفة ملازم لوجود ذاتها، من حيث إنه تعبير حي وضروري عن توجهات الجماعة ورأيها ورؤيتها، كما أنه تعبير عن تفسيرها للأحداث، وهو لا يقل أهمية عن التفسير الرسمي لها.

وعندما نتكلم عن (فن الملحون) نقصد به ذلك الفن الشعري الإنشادي الغنائي الشعبي، الذي يعبر عن احتياجات المجتمع، وما يدور في خلد عامة الناس، بواسطة قصائد وأبيات مسطرة باللهجة العامية المغربية، وذلك حتى نتمكن من تأدية معناها ونلتصق أكثر بالجمهور، وفي هذا الصدد يقول المؤرخ المغربي محمد المنوني في كتابه (ركب الحاج المغربي): ولعلنا سنجد في هذا النوع من الشعر من دقة الوصف، ما لا نطمع أن نجده عند شاعر أو كاتب بالعربية الفصحى.

فن الملحون دخل إلى المغرب مع موجات الهجرة من الأندلس إلى شمال إفريقيا، واستقرت أغلب فرقه بالمدن الشمالية والوسطى: طنجة، تطوان، فاس، مكناس، سلا والرباط، ومن أشهر الفنانين في هذا الحقل في المغرب: عبد القادر العلمي شيخ متصوفة الملحون، وعمر اليوسفي، والجيلالي امتيرد، وسيدي قدور العلمي، والشيخ بن عيسى الفاسي، والحسين التولالي، وهؤلاء هم من طوروا الملحون من اللون الصوفي القديم القادم من الأندلس، ووضعوا عليه اللمسات المغربية، وروجوه بين العامة والخاصة، وجعلوه فناً مغاربياً بامتياز، ومن المعاصرين: محمد الخياطي بوثابت، والحاج محمد الوالي، ونعيمة الطاهري، وماجدة اليحياوي، وعبد العالي البريكي وغيرهم كثير.


عبد العالي البريكي


محمد المتوني


عبدالقادر العلمي


ماجدة اليحياوي


محمد الخياط بوثابت


نعيمة الطاهري

ولغة الملحون عموماً بسيطة، درجت على ألسنة العامة، وهي تساير حركة التطور العامة، والمتصفح لهذه اللغة، يجد أنها تراوح بين العامي الذي ليس له في اللغة العربية الفصحى جذر ولا أصل، وبين الفصيح بالوضع فقط دون الدلالة أو بالوضع والدلالة على حد سواء، وإما أن تكون ذات أصول فصيحة، غير أنها أصيبت بشيء من التحريف على مستوى النطق أو البناء أو الاشتقاق الصرفي أو غير ذلك.

وفن الملحون يقوم بالدرجة الأولى على الكلمات أكثر من قيامه على الموسيقا، فنصوصه المنشودة موزونة وقريبة من الشعر العربي الكلاسيكي، ومليئة بالبلاغات الأدبية، غير أنها تعتمد دائماً على الحكاية، فالسرد يشكل العمود الفقري لكل أغاني الملحون. وتتميز قصائده بتعدد بنياتها الإيقاعية، التي تجاوزت بحور الشعر العربي الفصيح، غير أن مضامينها لم تخرج في معظم النصوص، وأكثرها تداولاً على موضوعين أساسيين: الموضوع الأوّل هو المدح، الذي يرتبط في الغالب بمدح الرسول صلى الله عليه وسلم، ويضم أيضاً الحِكم والمواعظ والمحكيات الدينية، والثاني يسميه أهل الميدان (العشّاقي)، ويضم كل النصوص الغزلية، سواء تلك التي تعبر عن مشاعر العاشق نحو محبوبته، أو تلك التي تتوقف بشكل مفصّل عند جمالياتها، إضافة إلى قصائد أخرى تدخل في أغراض الشعر العربي القديم كالهجاء والرثاء، فضلاً عن الفكاهيات التي يطلق عليها أهل هذا الفن اسم (الدالية).

ومن أشهر القصائد المغناة والتي تندرج ضمن النوع الأول – أي المدح– هناك قصيدة (محمد المفضل طه الأمين سيد الزهرة) للشيخ عبدالقادر بطبجي، وقصيدة (صلى الله عليك يا شفيع كل خطا) من نظم محمد داود، وقصيدة (اللهم صلّ على النبي راكب البراق) للشيخ المكي بن القرشي، وقصيدة (اقياس الحرم يا رسول الله) من نظم الشيخ الغالي الدمناتي. أما من النوع الثاني – أي العشاقي– فنذكر قصيدة (لالة الطام) من نظم الفقيه محمد بن الفاطمي الركراكي، وقصيدة (الياقوتة) من نظم الشيخ محمد بن اسليمان، وقصيدة (أنا عشقي عذراوي) من نظم الشيخ عبدالعزيز المغراوي. أما قصائد النوع الثالث – أي الدالية– فكثيرة جداً نذكر منها: قصيدة (قصة حمان) من نظم العيساوي الفلوس، وقصيدة (الساقي) للشيخ الجلالي

فن شعري إنشادي غنائي شعبي يعبر عن احتياجات المجتمع وتوجهاته

قصائد وأبيات مسطرة باللهجة العامية المغربية تساير حياة الناس وتعبر عنهم

تسعى الجهات المعنية إلى تسجيله كتراث إنساني لدى منظمة اليونيسكو





من فرق الملحون

امثيرد، وقصيدة (الكأس) لابن إدريس بن علي.

وتتجزأ قصيدة الملحون إلى خمسة أجزاء؛ أولها المقدمة أو السرابة؛ وهي قطعة قصيرة تؤدى على غير ما تؤدى به القصيدة، وثانيها الدخول، وهو شطر في استهلال القسم بدون عجز، وثالثها الحربة، وهي اللازمة التي تؤديها جماعة المغنين والعازفين، ورابعها الأقسام، وهي الأبيات المغناة، وخامسها الدريدكة، التي تختم القصيدة وتنشد على إيقاع سريع عن باقي القصيدة. وتكون الموسيقا المصاحبة في فن الملحون منخفضة في أثناء أداء المغني للشعر، فالبطل الأساسي في هذا الفن هو الكلمة، واللحن مساعد، يتزايد، عندما يتوقف الشاعر عن الإلقاء للانتقال ما بين جزء وآخر من أجزاء قصيدة الملحون. ويتميّز منشدو (الملحون) بزيهم التقليدي الذي هو عبارة عن جلباب وطربوش أحمر، وبآلاتهم الموسيقية المختلفة، من آلتي (السويسي)، و(الربابة) الوتريتين، إضافة إلى الآلة الإيقاعية التقليدية، التي تعرف في المغرب بـ(الطعريجة)، وبإيقاعاتهم الخاصة وحركات رؤوسهم المتمايلة ومواويلهم الأصيلة، التي تشدّ أنظار الحضور إليهم.

إن اهتمام أهل المغرب بالشعر الشعبي المسمى (الملحون) ملحوظ قديماً وحديثاً، سواء من حيث الإبداع الشعري ونظم القصائد و(السرابات) على شتى أصنافها، أو فيما يرجع إلى تشكيل المجموعات العازفة والمنشدة أداء وحفظاً في مجال ما يسمى بأجواق (الكريحة)، فالمغاربة ولوعون بشعر الملحون، وهم في ولعهم هذا لا يقلون شأناً عن ولع أهل الخليج العربي بالشعر النبطي، إلا أن معاني الملحون المغربي، تزداد تجلياً مع عزفه وإنشاده وترديدات المجموعة والحاضرين لكل لازمة من أدواره.

إن ثروة (فن الملحون) في المغرب مميزة لولا أن الضياع قد أصاب الكثير من الدواوين والكتب والأوراق، التي تضمنته نصوصها، لذلك تسعى السلطات المغربية إلى تسجيله كتراث إنساني، ضمن اللائحة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي، لدى منظمة (اليونيسكو)، باعتباره إرثاً حضارياً مغربياً مهماً يعكس هوية وثقافة المغاربة، وفي هذا الإطار أقدمت وزارة الثقافة المغربية أخيراً على تقديم ملف إلى الجهات المختصة، معزّز بكثير من البحوث التي أنجزتها الجامعات المغربية، إضافة إلى العمل الذي قامت به أكاديمية المملكة للحفاظ على هذا التراث الذي يعود إلى أكثر من خمسة قرون، حيث قامت الأكاديمية، بجمع الدواوين ونشرها حماية لها من الضياع، وفضلاً عن ذلك، فقد تمّ تسجيل المؤدّى من هذا الفنّ حتى لا يظلّ معرّضاً للتحريف.



غلاف كتاب (ركب الحاج المغربي)

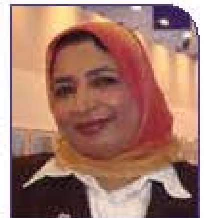
دخل إلى المغرب مع موجات الهجرة من الأندلس إلى شمالي إفريقيا ومضامينه المدح والغزل





من أجواء حفلات الملحون

الاشتغال الجمالي الثقافي
في (صديقتي المذهلة)



د. هويدا صالح

(صديقتي المذهلة) هي الجزء الأول من رباعية (نابولي) للروائية الإيطالية التي أثارت هويتها الحقيقية ضجة، ليس في إيطاليا وحدها، بل في أمريكا وبقية أوروبا، فهي تكتب تحت اسم (إيلينا فيرانتي) المستعار، والتي ترجمها المترجم السوري معاوية عبدالمجيد، وصدرت عن دار الآداب ببيروت.

تحكي الرواية قصة صديقتين من حي فقير في خمسينيات القرن الماضي، حتى بدايات الألفية الثالثة، حيث عاشتا ستاً وستين سنة، في حي فقير من أحياء نابولي، المدينة الإيطالية التي خرجت من الحرب العالمية الثانية، وهي تعاني الدمار والفقر، لتقوم الكاتبة بتأمل ما طرأ على الحياة الاجتماعية، عقب انتهاء الحرب من تغيرات سوسيو ثقافية كبيرة، مستغلة حياة البطلتين ومحيطهما الاجتماعي، لرصد تلك التغيرات الكبرى التي طالت الحياة على كل المستويات.

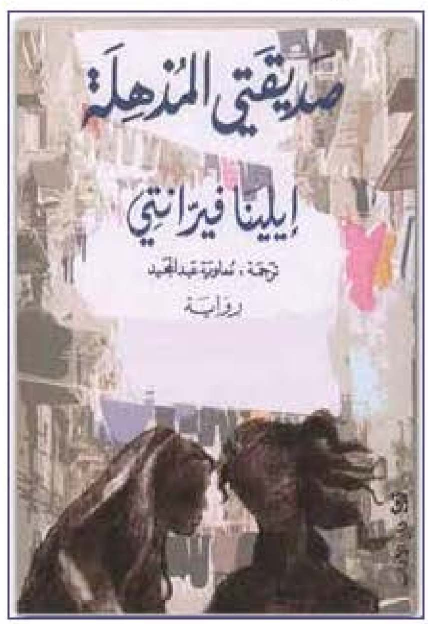
يدور السرد في النص على لسان الراوية (إيلينا أو لينا) التي ينطلق سردها حينما تغيب ليلا التي بلغت الشيخوخة، من دون أن تخبر صديقة عمرها أو أحداً من أسرتها ومعارفها عن مكان وجودها، فتعود الراوية بالـ(فلاش باك) لتسترجع كل ذكريات طفولتها وشبابها وبقية عمرها مع صديقتها المختفية: صديقة مذهلة تربح وتسيطر وتسود. كان ثمّة شيء ما، منذ تلك الأعوام البعيدة، يمنعني من أن أتخلّى عنها. لم أكن قد عرفتها جيداً، ولم نكن قد تبادلنا أيّ كلمة برغم منافساتنا المتواصلة، في المدرسة وخارجها، لكنّ هاجساً غامضاً كان يُشعرني بأنّني لو هربتُ مع الأخريات لتركتُ عندها قطعة منّي لن أستطيع استردادها أبداً.

وتصف إيلينا صديقتها بالذكاء الحاد وبنظراتها، التي تضيق كلما فكرت بعمق برغم عدم إكمالها تعليمها، بل اعتبرت الراوية أن عدم إكمال تعليم ليلا كان رحمة بها، فذكاؤها الحاد لو تطور أكثر من ذلك لغير مسار حياتها، بل لصنع منها أسطورة في الشر.

تشتغل الرواية على الصراع الاجتماعي والطبقي بين الذين يتاجرون بأحلام الفقراء، أسرة (سولارا) المرابية، وبين الفقراء الذين يتوقون إلى تحقيق أحلامهم (أسرة ليلا).

ويظهر في الرواية صراع الطبقات الاجتماعية، ومحاولة الطبقة الثرية الحفاظ على مكتسباتها الاقتصادية من ناحية، والتيارات السياسية (اليسار واليمين الإيطاليين) والفاشية التي وضعت إيطاليا تحت حكم المافيا من ناحية أخرى.

يتابع القارئ في حبكة درامية معقدة سيرة الإنسان في المكان، حيث ينهض المكان كبطل ثانٍ بجوار الراوية (لينا) وصديقتها ليلا؛ لنتعرف من خلال الوصف الشائق واللغة الوصفية البصرية إلى حياة الناس، وصراعهم وقلقهم الوجودي في الصمود أمام هيمنة الفقر والقهر والمافيا، التي تتاجر بحياة الناس؛ لتتشابك علاقات سكان الحي على اختلاف أعمارهم وأحوالهم.. من أجل الصمود في وجه مآسي الحياة.



تحكي الرواية تفاصيل حياة إلينا وليلا في هذه المدينة التي تتسم بالعنف، ليس على المستويين السياسي والاقتصادي فقط، بل على المستوى الاجتماعي، فتنحصر أحلام



إيلينا فيرانتي

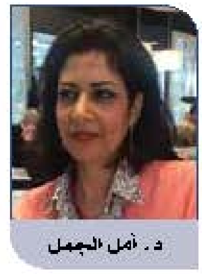
الفتاتين في مغادرة هذا الحي الفقير العنيف إلى حياة أخرى أكثر إنسانية وهدوءاً ومحبة، لكن الحياة لا تعطي للناس كل ما يحلمون به، فيظل الصراع دائراً، سواء على مستوى أحلام الأفراد (إلينا وليلا) أو مستوى الجماعة الشعبية (سكان الحي).

تقدم الرواية خطاباً نسوياً واضحاً، عبر رصد حياة النساء وتفاصيلها اليومية، وسعي هؤلاء النساء الدؤوب إلى تسيير حياة أسرهن وعبور الأزمات التي تمر بها الأسر دون أن يدفعن ثمناً باهظاً، لكن واقع الحال يكشف عن الثمن الباهظ الذي تدفعه النساء من أرواحهن في رحلة العبور بأسرهن إلى بر الأمان.

إن رؤية العالم التي تصبغ خطاب الراوية (إلينا) تكشف عن رؤية نسوية واعية بذاتها، واعية بوضعية المرأة في مجتمع إيطالي فقير خارج من الحرب، فتكشف الكاتبة المسكوت عنه في المجتمع، حيث تدفع النساء الثمن الأكبر، الثمن الباهظ، فيقع عليهن قهر الفقر والاستبداد من ناحية، وقهر المجتمع الذكوري من ناحية ثانية.

الجدير بالذكر أن إيلينا فيرانتي دخلت قائمة المئة شخص الأكثر تأثيراً في العالم للعام (٢٠١٦) وفق صحيفة نيويورك تايمز، حيث وصفت بأنها(واحدة من أعظم روائيات زماننا)، وقد حرص المترجم على أن يثبت تلك الجملة على غلاف الجزء الأول (صديقتي المذهلة). وقد تُرجمت رباعية (نابولي) إلى العديد من لغات العالم، وحققت الكثير من الطبعات وملايين النسخ حول العالم، وصُنفت كأفضل رباعية ضمن روائع الأدب العالمي، وقد ترجم معاوية عبدالمجيد الأجزاء الأربعة إلى العربية، فجاءت الأجزاء على الترتيب: صديقتي المذهلة، حكاية الاسم الجديد، الراحلون والباقون، حكاية الطفلة الضائعة.

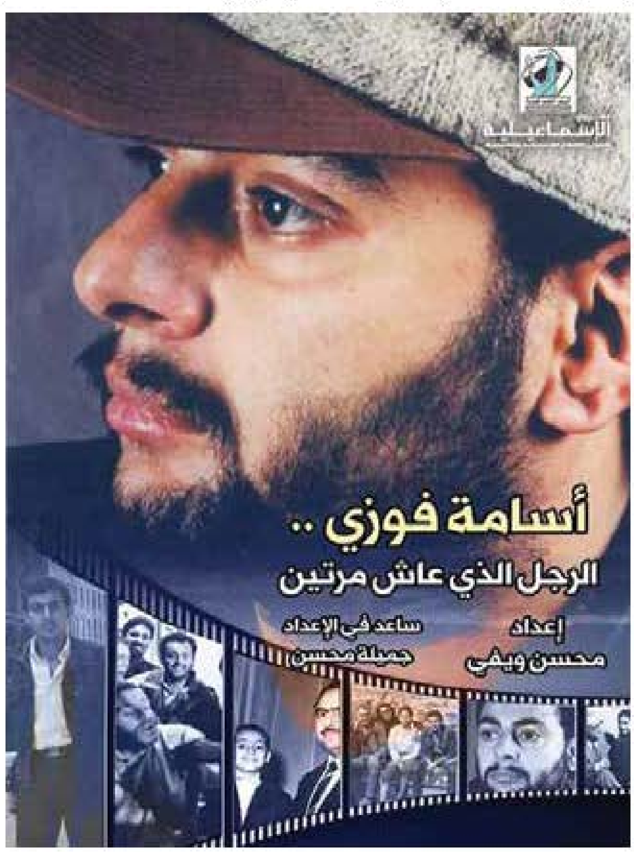
الرجل الذي عاش مرتين


د. أمل الجمل

أن يحيا المرء مرتين.. أن يعيش الإنسان مرتين.. واحدة من أجمل الأمنيات وأروعها، واحدة من أبهى وأعذب الكلمات التي يُمكن أن تُقال في رثاء إنسان، والتي تؤكد أن حياة الإنسان (الفنان) بهذا المعنى لن تذهب هباء، وأنه مهما كانت أعماله محدودة العدد، ستظل قيمتها خالدة وتأثيرها كالسحر يلمس بوهجه أجيالاً وأجيالاً.

المخرج أسامة فوزي (الرجل الذي عاش مرتين)، هو عنوان شهادة المخرج المصري الشاب محمد حماد في رثاء ابن بلده المخرج أسامة فوزي الذي رحل عن (٥٨) عاماً بعد أن قدم أربعة أفلام روائية طويلة: (عفاريت الأسفلت)، (جنة الشياطين)، (بحب السيما)، (بالألوان الطبيعية)، من بينها اثنان على الأقل، بإجماع النقاد، تُعدان من أهم الأعمال في تاريخ السينما المصرية. هذا إلى جانب عملين روائيين قصيرين، ومشاريع طويلة أخرى لم يُمهله القدر لتحقيقها.

شهادة حماد جاءت ضمن كتاب استعار نفس عنوان الشهادة، ليحتفي بتجارب المبدع المخرج فوزي، وبموهبته الكبيرة، العصية على التنازلات. يتضمن الكتاب، الذي قام بإعداده الناقد محسن ويفي، مجموعة صور متنوعة لطفولته وحياته، تعقب شهادات من العديد من الشباب الذين تأثروا بتجربة فوزي، إذ كان يمثل رمزاً كبيراً لجيل، وربما أجيال ممن يحلمون بسينما بديلة مغايرة، ومنهم حماد، والممثل أحمد مجدي، ومنى هلا، التي كتبت شهادة تمس القلب مزجت فيها بين تجربتها معه في (بالألوان الطبيعية)، وبرغم صغر مساحة الدور، لكن شهادتها مؤثرة عميقة تؤكد بالدليل العملي كيف لفنان أن يحيا مرتين، وذلك من خلال إعادة مشاهدة أحد أعماله، والتي بعدها اتخذت قراراً مصيرياً حقق لها السلام النفسي. كذلك هناك شهادات علي بدرخان، وليلى علوي، ومصطفى ذكري، وهالة جلال، ونادين خان، ويسرا اللوزي بطلة فيلمه الأخير.



يتضمن الكتاب أيضاً مجموعة مهمة من الحوارات التي سبق نشرها في عدد خاص عن فيلم (جنة الشياطين) بمجلة الفن السابع عام (٢٠٠٠)، بعد فوز الفيلم بعدد من الجوائز داخل مصر وخارجها. مثلما احتفت به مجلة (فارايتي) الأمريكية ومنحته العلامة (أ) التي تُعتبر أعلى تقييم من نقاد المجلة، فقد أدرك كثيرون أنهم أمام فيلم استثنائي في مسار الإنتاج السينمائي المصري. وتشمل الحوارات: بطل العمل الفنان محمود حميدة، وكاتب السيناريو مصطفى ذكري، ومخرج العمل أسامة فوزي، ومدير التصوير طارق التلمساني، ومونتير الفيلم خالد مرعي. إضافة إلى عدد من المقالات النقدية التي كتبت حول أفلامه الأربعة وقت عرضها تجارياً، أو عقب خبر وفاته.


أسامة فوزي

صدر كتاب.. (الرجل الذي عاش مرتين) ضمن مطبوعات مهرجان الإسماعيلية السينمائي الدولي الحادي والعشرين للأفلام التسجيلية والقصيرة. وعنوان الكتاب مُستلهم من فيلم (جنة الشياطين) المأخوذ عن رواية جورج أمادو (الرجل الذي مات مرتين)، ففي رأي محمد حماد، أن فوزي من القلائل، الذين عاشوا مرتين، مرة وهو يصنع روائعه السينمائية في صبر وجلد، ومرة بعد رحيله، وهو يُلهم ويُؤثر في جيله وأجيال أخرى من صُناع الأفلام ومتذوقي السينما.



د. يحيى عمارة

جيل دولوز والنقد الفلسفي العربي الجديد

يلاحظ المتتبع للنقد الفلسفي العربي الجديد، اهتمام جيل من الباحثين والنقاد العرب بالمشروع الفلسفي للفيلسوف الفرنسي جيل دولوز، الذي عاش مع عظماء الفكر العالمي، وقرأ لهم وقام بدراسة مشاريعهم من أمثال باروخ إسبينوزا، وإيمانويل كانط، وفريدريك نيتشه، وميشال فوكو، وآخرين.. ليصبح بدوره فيلسوف المفاهيم والأفكار الجديدة؛ التي شكلت (تركيباً أعلى لفكر فيلسوف غطى إنتاجه الكثيف مفاصل رئيسة من ثقافة النصف الثاني من القرن العشرين). حيث ظل يعبّر عن فلسفته عبر قراءته للفلاسفة الآخرين، وعبر قراءته للآثار الفنية والعلمية؛ الأمر الذي جعله مرتعاً خصباً وأرضاً مثمرة لدى ثلة من الدارسين والنقاد المشتغلين بالدرس الفلسفي الأكاديمي، وغير الأكاديمي، وعلى رأسهم مطاع صفدي مترجم كتابه (ما هي الفلسفة؟)، الذي ألفه دولوز بالاشتراك مع فليكس غتّاري، وهو الكتاب الذي سيعطي للإبداع الفلسفي تعريفاً جديداً، سيدفع بالتفكير إزاء أفق معرفي نظري جديد.

وتعود أسباب الاهتمام إلى أن الفيلسوف الفرنسي لم يترك إشكالية فلسفية أو رؤية فيلسوف لم يعالجها، إما شارحاً وإما مفسراً وإما مؤولاً؛ والأهم في طروحاته كلها، أن الرجل يقف متعمقاً معرفياً ومنهجياً عند أهم عنصر في النظريات والتصورات والأفكار، والمسمى بـ(إبداع المفهوم/ الإفهام الفلسفي)، إضافة إلى انشغاله الملحوظ بإشكالية الفلسفة في علاقتها بالفنون والآداب والعلوم، وقضايا الإنسان الجمالية والروحية والفعلية. ولعل خاصية العمق الفلسفي عنده كانت سبباً مباشراً من أسباب نعت مشروعه بالغامض والصعب والمعقد عند فئة لم تجد ذاتها المعرفية في مشروعه، ومن أسباب تهافت فئة أخرى، التي وصفت المشروع الـ (دولوزي) بأوصاف عدة، تصب كلها في ضرورة الاطلاع على هذا الفكر المختلف، لكل من أراد أن يطور مكونات ذاته في التفكير والوعي والمجادلة والفهم وجودياً ومعرفياً وحضارياً وجمالياً.

> غطى نتاجه الفكري الكثيف مفاصل رئيسة من ثقافة النصف الثاني من القرن العشرين

ويعد الدارسون الثلاثة جمال نعيم (لبنان) وعادل حدجامي (المغرب) وزهير قوتال (الجزائر) من نماذج النقد الفلسفي العربي الجديد، الذي اطلع على المشروع الـ (دولوزي) اطلاعاً واسعاً، واقترب منه كثيراً، ليقدمه للقارئ العربي أحسن تقديم. فدراسة الدكتور جمال نعيم (جيل دولوز وتجديد الفلسفة) تقف دون منازع عند إفهام الفلسفة وتجديده، وعند حقب تاريخ الفلسفة وفلاسفتها، وبالخصوص

عند فوكو وهيغل وبرهييه، إضافة إلى ثنائية الفَرْق والتكرار وفروعها المعرفية والاصطلاحية. فمن الخلاصات الفلسفية المهمة التي وصل إليها الدارس الفلسفي جمال نعيم، متأثراً بأفكار أستاذه المفكر العربي اللبناني المتميز موسى وهبة، هي: (إن تجديد الفلسفة يعني تجديداً في المضمون والأسلوب معاً)؛ و(إنها فن إبداع الأفاهيم، وهي كانت كذلك على الدوام، لذا؛ لا خوف عليها من الموت والانتهاء. والفلسفة مازالت حية وممكنة اليوم، وعلينا أن نشتغل بها إذا أردنا أن نتخلص من الحماقة، وأن نعيش من دون أوهام.. فنحن بحاجة إليها أكثر من أي وقت مضى. وما علينا إلا أن نفهمها بوصفها إبداعاً مستمراً لأفاهيم تتغير تبعاً للمسائل المتغيرة). بينما دراسة الدكتور عادل حدجامي (فلسفة جيل دولوز: عن الوجود والاختلاف)، التي نال بها جائزة الشيخ زايد للكتاب ذات المكانة العربية والدولية الخاصة بالمؤلف الشاب سنة (٢٠١٢-٢٠١٣)، وهي الدراسة النقدية الفلسفية، التي تمكنت من الحفر في المشروع الدولوزي بلغة عربية فلسفية عالية، ومن تقريب فلسفة دولوز، إلى المعرفة العربية لتطوير النقد الفلسفي العربي المعاصر بطريقة غير مباشرة؛ وذلك بمعالجتها لأهم الإشكاليات الفلسفية والفكرية، المرتبطة بالحياة والحدس والرغبة والفكر والنفْس والحدث عند برغسون وجان فال، وهيغل، وديفيد هيوم، وسيغموند فرويد ونيتشه، والغاية من المعالجة تتجلى في (أن تاريخنا ينبغي أن يكون تاريخ إشكاليات وليس تاريخ حِقب، بحيث يكون على كل منا أن يجد توليفه الخاص فيما يكتب، أي أن يحقق حاضره بإبداع ماضيه، فيفكك ويركب بالقدر الذي يفعِّل قوة وجوده). على حد تعبير عادل حدجامي.

أما دراسة الباحث زهير قوتال؛ فقد اهتمت بالأساس بالإبداع الفلسفي عموماً، والمفهوم خصوصاً، متوسعة في التحديدات والتعريفات والمناقشات، التي تطرق إليها الفيلسوف الفرنسي، الذي وجد نفسه كلها (لإنتاج أنطولوجيا مغايرة تقوم على فكرة الاختلاف والكثرة، وإنشاء فلسفة جديدة مبدعة تتمحور حول مسألة الإبداع بعامة، وإبداع الأفاهيم بخاصة). ومن الاستنتاجات المهمة التي توصل إليها الدارس في تقويمه للمشروع المفاهيمي الدولوزي، أن الفلسفة مدخل لليقظة وطاقة للخروج من حال الابتذال والغفلة وإزالة الغشاوة عن بصر الإنسان، واختلاف في الطرح والنظر والغاية؛ إنها المعرفة القائمة على المفارقة وغير المعاودة السلبية أو الاستنساخ الأفلاطوني الكلاسيكي. فقد قرأ دولوز الفلاسفةَ السابقين عليه بهذه الآلية، آلية الفَرْق والمعاودة التي وصفها بآلية (رسم الشخصيات). إنها قراءة تعيد/ تُكرِّر الفلاسفة السابقين، ولكن تُحدِثُ داخل فلسفتهم فَرْقاً/اختلافاً، أو قُلْ تزرع مولوداً جديداً لم يكن موجوداً في رحم هذه الفلسفة، إنها فلسفة (مسك الفيلسوف من الوسط). كما ورد في خاتمة دراسة الباحث.

إن النسق الفلسفي الـ (دولوزي) عند الجيل الجديد من نقاد الفلسفة العرب، قد كان ورشاً معرفياً متميزاً، أسهم في تقديم صورة المغايرة في الفكر العربي المعاصر، على مستوى الاهتمام والمرجعية والمقصدية. فمجمل المقاربات النقدية الفلسفية العربية، ومنها مقاربات: جمال نعيم- عادل حدجامي- زهير قوتال، كانت تسعى إلى إبداع مرجعية فكرية جديدة تختلف عما سبقها من مرجعيات عند الدارسين والباحثين العرب الرواد، وإلى الحديث عن ماهية التفلسف الإنساني النخبوي والعادي في علاقته بالتاريخ والأدب والفن والعلم، على الرغم من عدم إشارتها إلى ذلك. فإذا كانت الأجيال السابقة في الفكر العربي المعاصر، قد انشغلت انشغالاً ملحوظاً بالفلاسفة، الذين اشتغلوا على الخطاب والسلطة والمعرفة والوجود والمجتمع، من أمثال ديكارت وماركس وراسل وفتغنشتاين وسارتر وفوكو، فإن الجيل الجديد في (نقد النقد الفلسفي) غيَّر مجرى اهتمامه إزاء تحديد المفهوم والإبداع والمثاقفة والتداخل والاختلاف، وهو المجرى الذي كان سبباً مباشراً في الانفتاح على المشروع الفلسفي الـ (دولوزي)، معلنين بذلك بداية فكر نقدي عربي حداثي مغاير.

أثر في ثلة من الدارسين والنقاد المنشغلين بالدرس الفلسفي الأكاديمي والعام

لم يترك إشكالية فلسفية فكرية لم يعالجها إما شارحاً وإما مفسراً وإما مؤولاً

أسهمت أفكاره عند الجيل الجديد من النقاد العرب في تقديم صورة مغايرة في الفكر العربي المعاصر

أزمة الإنسان في الأدب المعاصر

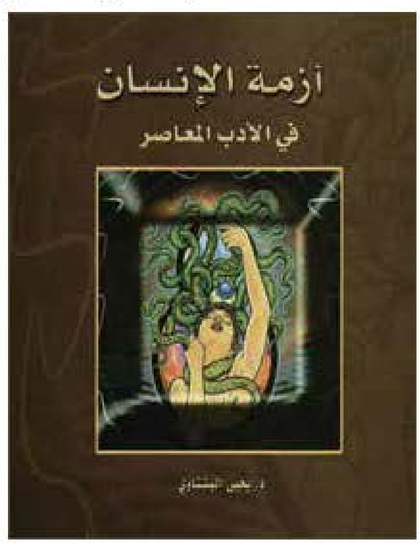


د. قيس بن يونس

(أزمة الإنسان في الأدب المعاصر) عنوان كتاب الدكتور يحيى سليم البشتاوي- صادر عن دار مكتبة الكندي بالأردن، الطبعة الأولى ٢٠١٤، يتكون من ٣٠١ صفحة.

لقد قسم البشتاوي الكتاب إلى فصلين اثنين، إضافة إلى مقدمة وخاتمة، ففي المقدمة لفت إلى أن أزمة الإنسان، شغلت اهتمام الفلاسفة والمفكرين على مر العصور، فمنذ بدء الخليقة كان الإنسان عرضة لأزمات متلاحقة، تدخلت في رسم حركة الوجود الإنساني، حيث كان لها تداعياتها السلبية والإيجابية على الواقع. وإذا كانت الدراسات التي عنيت بمشكلات الإنسان قد اتجهت في البداية إلى دراسة الخارج، أي دراسة العالم المادي، فإن التركيز في الأزمنة الحديثة قد تحول من الطبيعة إلى الإنسان نفسه الذي أصبح محوراً للبحث الفلسفي.

في الفصل الأول تناول البشتاوي ثلاثة مباحث، منها (أزمة الإنسان في الفكر الفلسفي) وتوقف عند سقراط، الذي اعتبر أن أزمة الإنسان هي في حقيقتها أزمة فكرية، إذ إن حقيقة الوجود لا يمكن لها أن تتكشف إلا عن طريق العقل المضاء بالمعرفة، والذي يولد لدى الإنسان حالة الإيمان بالمُثل والقيم الإنسانية السامية التي يتطلب تحقيقها الشجاعة في طرح الأفكار.



وبالنسبة إلى مبحث (جدلية العلاقة بين الإنسان والآلة في الفكر الفلسفي)، هنا يذكر أن الفكر اليوناني قد نفر من الآلة فاختفت من حياة الإنسان، ويرى اليونانيون، حسب البشتاوي، أنه إذا كانت الآلة تحل محل اليد البشرية في محاربة العدو، فما قيمة الشجاعة إذاً؟ وينطبق الأمر على البطالة، فوجود الآلة يعني ارتفاع البطالة. يقول البشتاوي: (ومما يفسر حالة التعثر في الاهتمام بالآلة عند الإغريق القدماء، هو أن فكرة استخدامها تنطوي على اهتمام مفرط بالعالم المتغير، وتحط من قدر الإنسان الحر، الذي ينبغي أن يترفع عن الاتصال بالأمور المادية)، فهذا الفكر أعطى قيمة للإنسان.

أما الفصل الثاني؛ فقد جاء مخصصاً لأزمة الإنسان في الأدب المعاصر، ومن ذلك أزمة الإنسان في الأدب الرمزي، ويذكر البشتاوي أن الرمزية في نظرتها للعالم المادي الذي نعيش فيه، تنطلق من أنه صورة لعالم آخر يتمتع بقيم فضلى من الجمال والكمال، وخلف كل ما هو ظاهري هناك شيء آخر مستتر. أما الأشكال التي نراها ونحسها؛ فما هي إلا صفات خارجية للأفكار، وهذه الأفكار الجوهرية تمثل بالنسبة إلى الرمزيين روح الكون أو حقيقة العالم.

ويؤكد البشتاوي أن الرمزيين رفضوا مبدأ محاكاة الطبيعة في أدبهم، ورفضوا الإيمان بأن ملكة الخيال هي الملكة



د. يحيى البشتاوي

الوحيدة التي تمكن الإنسان من إدراك الحقيقة، لا سيما أن النظرة الرمزية قد ارتبطت في حقيقتها بعالم الماهيات الخفية، والمظاهر التي كانت تشير إلى أن عالمنا الواقعي ما هو إلا انعكاس للعالم الغيبي الخفي.

أما بالنسبة إلى أزمة الإنسان في الأدب المعاصر؛ فيرى البشتاوي أنه في ظل البحث عن الحرية جاء الأدب الوجودي ليشكل قوة تتصدى لمعالجة ما يسمى بالمشكلات الوجودية بوصفها مشكلات إنسانية ترتبط بالحياة والموت والمعاناة وحالات الاغتراب، حيث ركزت التجربة الوجودية اهتمامها المباشر على الإنسان بوجوده البشري، وتجربته الحية بوصفها الوسيلة المثلى التي يعرف الإنسان العالم عن طريقها، وبوصفها ثورة حقيقية على نظرية المعرفة.

في ضوء ذلك، حسب البشتاوي، ظهر عدد من الأدباء الذين تبنوا القضايا الوجودية الإنسانية في كتاباتهم، وكان من بين هؤلاء: (جان بول سارتر، ألبير كامو، سيمون دي بوفوار...) وقد لجأ الوجوديون في مؤلفاتهم التي قدموها إلى إعطاء أبطالهم صوراً مختلفة متناقضة، ليفهمونا أن البشر ليسوا نسخة واحدة.

ويؤكد البشتاوي أن أزمة الإنسان مشكلة تتطلب معالجة عاجلة غير آجلة، ليس في الأدب وفي الفنون وفي الفلسفة فحسب، بل في الحضارة ككل، ففهم مشكلة وأزمة الإنسان هو مفتاح التقدم في كل المجالات.

اختفاء صوت المؤلف وبروز صوت السارد في (ما أصعب المذاكرة!)



مصطفى غنايم

يأتي هذا الكتاب ضمن سلسلة (دروس الحياة)، وقد صدرت طبعته العربية الأولى عن الدار المصرية اللبنانية، لمؤلفه جينيفر موري مالينوس، رسوم جوستافو مازالي، وقامت بترجمته إلى العربية وفاء أشرف.. وتهدف هذه السلسلة في مجملها إلى تقديم دروس وقيم حياتية، ترتبط بواقع الأطفال وحياتهم وأسرهم في مواقف مختلفة، وتطرح حلولاً عملية تمكنهم من مواجهة تلك المواقف، ومجابتها بطرق ووسائل إيجابية فعالة.

تبدأ أحداث القصة بصيغة إنشائية غير تقريرية، معتمدة على الاستفهام، والذي يعطي البداية دفقة تشويقية تفاعلية منذ الوهلة الأولى: هل تعرف لماذا تريد أن تكبر؟)، ثم تأتي الإجابة أكثر تشويقاً، حين يبرز صوت السارد/البطل ليحمل عقلية الأطفال، معبراً عن طريقة تفكيرهم في مراحل حياتهم الأولية، ومجسداً أحلامهم، وشغفهم بالمغامرة والاكتشاف: (أنا لم أقرر بعد.. ولكنني أفكر في هذا الموضوع كثيراً.. أحياناً أتصور أنني أتمنى أن أكون طبيباً أو



معلماً، وأحياناً أتخيل كم سيكون عظيماً أن أزور كوكباً جديداً كرائد فضاء، أو أن أكتشف، كعالم، دواءً جديداً).

وتتصاعد وتيرة الأحداث شيئاً فشيئاً حتى نستكشف الصراع الداخلي في نفس الطفل/السارد: لنصل إلى لحظة المكاشفة: أعلم أن الاجتهاد في المدرسة والمذاكرة فكرة جيدة، ولكن هناك أحياناً لا يكون فيها التعلم والاستذكار أمرين ممتعين، بل يكونان أمرين مملين، وفي أوقات أخرى يكونان أمرين صعبين للغاية!!). ويستمر صوت السارد معنا حتى نهاية العمل، تارة بأسلوب الخبر التقريري، وبأسلوب الإنشاء التشاركي تارة أخرى، فنستمع إلى صوت الضمير الداخلي للسارد، مجيباً عن معضلة حب المذاكرة والاجتهاد مع عشق اللعب والتسلية والترفيه: (ولكنني وقتها أعود وأفكر في كل المرات، التي ذاكرت فيها فعلاً باجتهاد استعداداً للامتحان، وحصلت على الدرجة النهائية فيه.. إنه أجمل شعور في العالم يتضاءل بجانبه شعوري بالندم، لأنني لم أشاهد برنامجي المفضل في التلفزيون.. إن الحصول على الدرجة النهائية يستحق تلك التضحية).

وتتواصل الأسئلة المعتملة في وجدان الطفل/السارد، والتي تجسد معاناة الأطفال جميعاً تجاه واقعهم المعيش، خاصة حول المذاكرة والاجتهاد.. اللعب والترفيه.. الأحلام والمستقبل، ليتمكن الكاتب من ترسيخ قيمة العمل، ومضمونه التربوي في وجدانهم، إذ إن صوت المؤلف يختفي تماماً، بل لا نجد أثراً للحوار أيضاً، بل نجد صوت السارد نفسه يحكي.. يشكو.. يتكلم.. يخاطب.. يسأل.. يجيب، فيصحح المفاهيم المغلوطة، ويبث القيم الإيجابية، ويتحدث بصوت ضميره الذي يكشف صراعه الداخلي، الذي يصل به في نهاية المطاف إلى الجواب المقنع: (ماذا يعجبك أكثر في المدرسة، إضافة إلى لعب الكرة في وقت الفسحة، وتناول الغداء؟ أكثر ما أحبه في المدرسة عندما نتعلم أشياء مبهرة، مثل البراكين والديناصورات،



وفاء أشرف

أو نتعلم العزف على الآلات الموسيقية المختلفة، كالناي والكمان.. وهذا ما يجعلني أستمتع بالمدرسة والتعلم).

وإذا عرجنا مع العمل ووصلنا إلى النهاية/ لحظة التنوير، نجد أن المؤلف استخدم أسلوب الخطاب الإنشائي، الذي يدفع على المشاركة والتفاعل، ويتنحى بعيداً عن المباشرة والتقريرية، فنراه يوظف (الثيمة) ذاتها التي اعتمد عليها في أغلب أسلوب القصة.. التساؤل.. والحوار.. والإجابة في آن: (خمنوا ماذا حدث بعدها؟ لقد حصلت على درجة عالية في ذلك الاختبار، درجة تستحق كل الجهد الذي بذلته، ولم يكن شعوري بالرضا لأنني حصلت على هذه الدرجة العالية فقط، وإنما لأنني تعلمت أيضاً أن الاستذكار ليس أمراً بالغ الصعوبة.. هناك أكثر من طريقة للمذاكرة، وعندما نجعلها ممتعة، فإن التعلم يكون سهلاً).

وإذا كنا قد وصلنا إلى الهدف التربوي الرئيس في هذا العمل (أن التعلم يكون سهلاً، وليس الاستذكار بالغ الصعوبة، وأن لحظات التفوق أعظم شعور، ويستحق التضحية)، فيجدر بنا أن نطرح تساؤلاً مهماً، يتعلق باختيار المؤلف عنوان العمل بصيغة تقريرية تعتمد أسلوب التعجب بصيغة (ما أفعله!)، وهو (ما أصعب المذاكرة!)، والذي قد يبعث على السلبية في نفوس الأطفال، ويقرر ربما صعوبة المذاكرة، بل إنني أرى أنه لو اعتمد على الصورة الإنشائية الاستفهامية، التي التزمها في أغلب العمل فاختار عنوانه مثلاً: (هل المذاكرة صعبة حقاً؟!) لكان أجدى على التفكير والمشاركة.. والتحاور والتفاعلية.. لتكون قراءة العمل إلى نهايته هي التي تحمل الإجابة الشافية، بل تعمل على ترسيخ الفاعلية والإيجابية.

أوهاج العقل رحلة تنويرية ممتعة في مجالات الفكر والتربية والاجتماع


ناديا عمر

الأديب عدنان كزارة، من مدينة حلب السورية، يكتب النثر والقصة، ونشر إبداعه الأدبي في الصحف المحلية والعربية، أصدر مجموعتين قصصيتين، كما أصدر كتاباً تربوياً ضم كتاباته وحمل عنوان صدى التجربة، وكتاباً جمع فيه دراساته في القص الإماراتي والعربي

كما ورد في مقدمة المؤلف، كتاب يحوي مقالات ثقافية، ذات طابع نقدي في اللغة والفكر والاجتماع، لتحفيز تفكير القراء في الثقافة العامة أو ذوي الاطلاع والخبرة والتخصص، لتعكس القضايا المطروحة أبرز الاهتمامات والتجارب المختلفة، وذلك وفق القضايا الآتية

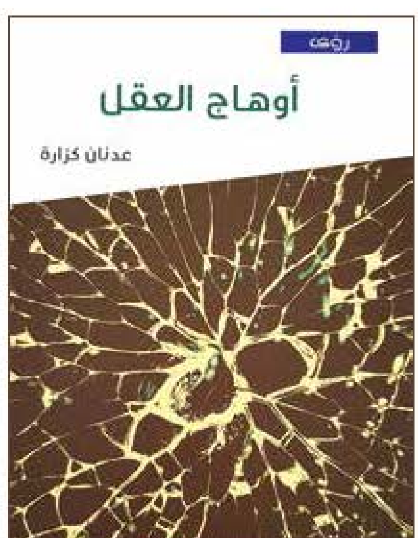
أكد المؤلف أن اللغة العربية خضعت لتطور مهم عبر العصور التي سبقت العصر الجاهلي، ولكنها حافظت على خصائصها، بحيث إن الأجيال الحالية قادرة على فهم التراث، الذي دوّنت به في العصور القديمة على عكس اللغة الإنجليزية مثلاً، فبإمكان الإنسان العربي اليوم فهم لغة المعلقات ما عدا بعض المفردات اليسيرة. واللغة العربية تمتاز بميزات تفتقر إليها اللغات الحية المعروفة بتصنيف الأمم المتحدة كغنى المفردات، وتنوع التراكيب، وسعة الاشتقاق، والقدرة على التوليد والدقة في التعبير، وهي ميزات دعت أحد علماء اللغة الغربيين إلى المناداة باتخاذ اللغة العربية واسطة لتدوين التراث الإنساني حفاظاً عليه من الاندثار، وللحفاظ عليها يجب أن يكون العرب فاعلين حضارياً، حاملين رسالة الأجداد بأمانة، والعناية بأساليب تعليمها وتطويرها، واستخدام التقنيات الحديثة السمعية والبصرية والإلكترونية بعيداً عن التلقين.

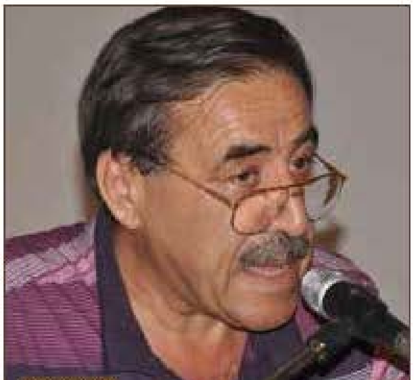
أما بصدد اللغة العالمية: فقد قال كزارة إنها ضرورة يقتضيها الواقع، لا سيما ضرورة البحث وتبادل الأفكار والمشاركة الأممية في الأبحاث العلمية، كذلك هي مفروضة علينا أمام ثورة الاتصالات والتدفق الهائل من المعلومات. وفي كل العصور، كانت هناك لغة عالمية تفرض نفسها: كالإغريقية ومن بعدها الهيلينية ثم اللاتينية ثم العربية، وأخيراً الإنجليزية

وانتقالاً الى فصل التعليم، نوّه إلى أن التعليم قضية أساسية في مضمار السعي، لأجل مجتمع عالمي تسوده ثقافة السلام والتعاون والمحبة والاحترام المتبادل، خاصة بما يشهده عالمنا المعاصر من نزاعات وحروب، وكذلك المراهنة على المستقبل وبناء الحضارات والتنمية، معتبراً التعليم الإبداعي من أهم مرتكزات التقدم والتفوق، المعتمد على الفاعلية النشطة للمتعلم، ويكون مجاله التعليم الصفي أو اللاصفي، عبر الإنترنت

أما الجديد نحو المستقبل: فيطرح عدة قضايا مثل: تطوير تقنية النانو وهو جزء من بليون جزء من المتر، ونتج عنه كثيرٌ من الاختراعات كالأجهزة الدقيقة جداً، ويمكن أن تستخدم في الطب والأسلحة والتعليم، وأيضاً التعليم الإيكولوجي، أي تعليم الحقائق الخاصة بالحفاظ على البيئة. وبتعبيره: هكذا نكون أمام خيار واحد وهو أن نواكب التعليم وبالأخص التعليم الرقمي على الإنترنت وثورة المعلومات والاتصال، لنستفيد من منجزاتهم ولنساهم في تطويرهم مع سائر الأمم والشعوب.

وبالنسبة إلى صفحات التواصل الاجتماعي، فقد وضّح المؤلف ما أتاحته صفحات التواصل الاجتماعي للمتصفح من فرص للاطلاع على العديد من مجالات الحياة، كالفن والأدب والتراث والسياسة والتاريخ وغيرها.. بمعنى أن هذه الصفحات أصبحت كتاباً مفتوحاً على الثقافات المتنوعة، ومنبراً حراً للإدلاء بالآراء




عدنان كزارة

أو الاستماع إليها. أما على الطرف الآخر: فنجد الكثير من السلبيات تعكس كل شيء من طبيعة المجتمع بأمانة من غثٍ وسمين، ورأى أن تتوجه الصفحات عموماً إلى الشأن الاجتماعي في المقام الأول، لتعزز الأخلاق وعلم النفس والاجتماع والتراث الشعبي والتاريخ والفلسفة والفن وغيرها. بلغة وإشارة لطيفة ولمحة دالة، كالعديد من الصفحات التي غدت أمثلة حقيقية للأدب الرفيع، وهذا ما سيسهم في الارتقاء بالصفحة ومدونيها ومطالعيها.

وتناول المؤلف بعضاً من ذكرياته عن مدينته حلب في فصل خاص مع (باب قنسرين) التاريخي، ووضّح لقارئه أن كلمة قنسرين تعني وكر النسور في اللغة السريانية والآرامية، وإلى ذلك سافر من هذه البوّابة عبر الزمن، مستذكراً جولته مع والده بين البيت ومكان عمله (دكانه) في خان العُلبية المتفرع جنوباً عن سوق العطارين، مروراً بتجار المدينة ودعوتهم للضيافة بكلمة (تفضلوا) لأكل ما ينعش في الصيف، كـ(الضنضرمة) وهي (الآيس كريم)، وفي الشتاء إلى شرب (السحلب)، وما ذاك إلا من علامات حسن الخلق التي اشتهر بها أهل الحي وقد طالت الرحلة الاسترجاعية الأسواق الحلبية التاريخية، كسوق القطن، والزّرب، والحبال، والجوخ، والسُّقطيّة، تلك التي يعود تاريخها إلى القرن الرابع الميلادي، وعددها أكثر من ثلاثين سوقاً، يبلغ طولها مع تفرعاتها خمسة عشر كيلومتراً، مسقوفة بالكامل على نحو عجيب وبديع، يوفر الدفء بالشتاء والبرودة صيفاً، الأمر الذي أثار اهتمام السيّاح إلى الآن، إضافة إلى المقاهي الشعبية والحمّامات التاريخية العريقة.

كتاب متنوّع الموضوعات، سلس في أسلوبه دقيق في عبارته، وفكر نابع من تجربة مؤلّفه كتربويّ عريق، وأديب بارع خبر الحياة، فعبّر عمّا استخلصه من قضايا ذات أهمية ترتبط بعصرنا.

دروب



هيا زيدان

أمنية كل فنان أن يمثل على خشبته المسرح القومي المصري.. علامة ثقافية

عرفت مصر المسرح منذ النصف الثاني للقرن التاسع عشر، ويعد المسرح القومي المصري من العلامات الثقافية المصرية، ويقع في منطقة الأزبكية، وهي أقدم مواقع القاهرة المملوكية، التي يرجع تاريخها إلى القرن الخامس عشر، وقد تم تأسيسه بأمر من الخديوي إسماعيل عام (١٨٦٩)، حيث أمر ببناء مبنى يخصص للمسرح الكوميدي الفرنسي (الكوميدي فرانسيزس) بجوار دار الأوبرا الذي أنشئ في العام ذاته في احتفالات افتتاح قناة السويس.

وهذا المسرح كان أول مسرح مصري، حيث شهد عام (١٨٨٥) أول موسم مسرحي لفرقة (أبو خليل القباني) في القاهرة، وتبتعه فرقة إسكندر فرح وبطلها سلامة حجازي، وقد قدمت أشهر أعمالها على هذا المسرح من سنة (١٨٩١) حتى (١٩٠٥)، وتزايدت فيما بعد الدعوة لإنشاء مسرح وطني، وقد تأسس بالفعل المسرح الوطني في مبنى تياترو الخديوي (١٩٢١) وكان يقدم أربع مسرحيات يومياً. وفي عام (١٩٣٥) أنشئت الفرقة الوطنية بقيادة الشاعر خليل مطران، وكانت تقدم عروضها على المسرح الوطني حتى عام (١٩٤٢)، وكان رواده من المثقفين. وفي سنة (١٩٥٨) تحول اسمه إلى المسرح القومي، وفي هذا الوقت شهد المسرح إقبالا ورواجا بفضل الكتّاب المسرحيين والمبدعين الذين كان لهم الفضل في تدشين مرحلة جادة وجديدة في المسرح المصري، وكان من بينهم: يوسف إدريس ونعمان عاشور وسعدالدين وهبة وألفريد فرج ولطفي الخولي، وغيرهم.. ومن المخرجين الكبار: سعدالدين أرنش وعبدالرحيم الزرقاني ونبيل الألفي وكرم مطاوع.. وقد تألق الكثير من الفنانين والفنانات على خشبته، وفي مقدمتهم سيدة المسرح العربي سميحة أيوب وحمدي أحمد وشفيق نورالدين وعبدالله غيث وحمدي غيث، وغيرهم.. وكان لمديري المسرح القومي من الفنانين دور كبير في استمرار نجاحه ووجوده بعد أن تركوا بصمتهم، ومنهم خليل مطران ويوسف وهبي وجورج أبيض وكمال حسين وحمدي غيث وكرم مطاوع وسميحة أيوب.. وغيرهم من العظماء.

وفي أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات، ظهرت فرق خاصة كثيرة جذبت كثيراً من الجمهور، وكانت في أغلبها فرق كوميدية، وظهر فيها ملك المسرح الخاص عادل إمام ومحمد صبحي. وغالبية الفرق كان هدفها الربح المادي، وهو ما أدى إلى تراجع دور المسرح القومي وقل جمهوره، ولكن فيما بعد أكد المسرح الجاد قدرته على استيعاب التجارب المسرحية السابقة وإعادة صياغتها وفق نهج جديد يتماشى مع التطورات الهائلة التي تحدث،

تأسس أول مسرح مصري عام (١٨٦٩) بأمر من الخديوي إسماعيل

خاض المسرح القومي مواجهة صعبة مع المسرح التجاري طوال مسيرته

وعاد المسرح القومي إلى تألقه وعاد الجماهير من مختلف الأطياف، وكان للاستعانة بالنجوم السينمائيين، كالنجم حسين فهمي وعزت العلايلي والفنانة سوسن وبدر وليلى طاهر في مسرحية هاملت، والنجم الفنان يحيى الفخراني في مسرحية الملك لير، والتي لاتزال تقدم مرة بعد مرة وتلاقي نفس النجاح الجماهيري، دور في إعادة المسرح القومي ليحقق الإيرادات الكبيرة مع بقية فرق البيت الفني، وعاد محبو الفن الجاد بروحه العصرية. وقد عينت وزيرة الثقافة الدكتورة إيناس عبدالدايم الفنان المجتهد المثقف أحمد شاكر الذي عرف بأدواره الجادة والمميزة، والذي عاش معظم حياته في المسرح القومي مع والده المخرج عبداللطيف شاكر مديرا للمسرح القومي بعد اعتذار الفنان يوسف إسماعيل، وهو أصغر مدير للمسرح القومي، وذلك ضمن التوجه الجديد للوزارة بإتاحة الفرصة للشباب الموهوبين لإثبات وجودهم، والاستفادة من حماستهم لتكملة مسيرة الجيل القديم الذي يساندهم بخبرته ويقف معهم للنهوض بالمسرح. وحتى الآن يبقى المسرح القومي أمنية كل فنان بأن يقف على خشبته، ويثبت نجاحه وتألقه في مشواره الفني.

أفلام الظواهر النفسية



سعاد سعيد نوح

(إن الفن يؤهلنا لكي نجد أنفسنا ونفقدها في نفس الوقت)، جملة مفتاحية تصلح عتبة قرائية جيدة لكتاب (أفلام الدراما النفسية والباراسيكولوجي) للباحثة المصرية نادين إيهاب، والذي صدر أخيراً (٢٠١٩) عن سلسلة آفاق السينما الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية، حيث تشتغل فيه الباحثة على معطيات علم النفس وتأثيرها في السينما، وبالتالي تقرأ تأثير الظواهر النفسية التي يشتغل عليها السينمائيون في الجمهور.

ينقسم الكتاب إلى مقدمة وتمهيد فثلاثة أبواب: يتضمن كل منها عدة فصول وأقسام، يأتي الباب الأول تحت عنوان (النقد النفسي والسينما)، أما الباب الثاني، فيعالج (النوع بين الظواهر النفسية والباراسيكولوجي)، في حين أن الباب الثالث يتناول موضوع (البنية المونتاجية في أفلام الدراما)، ثم يختم الكتاب بملاحق تتضمن صوراً للأفلام النفسية الواردة في الكتاب، وجداول توضيحية بأسمائها وتواريخها وأنواع الاضطرابات النفسية والعقلية بها.

تتناول الكاتبة في مقدمتها توضيح مصطلح التحليل النفسي باعتباره أحد أهم المصطلحات المعنية بدراسة التجربة الفيلمية، بل الذريعة الأساسية التي شكلت كل الدراسات الحديثة في السينما، فلا توجد وسيلة فنية تستطيع أن تترجم وتجسد التجربة السيكولوجية من ظواهر نفسية، مثل الوسيط الفيلمي، وهو ما أدى إلى انبثاق نظريات نقدية متعددة محاولة تفسير وتحليل الظاهرة السيكولوجية في الأفلام، سواء من خلال المنظِّرين الأوائل الذين اهتموا بدراسة الفيلم كتجربة (واعية)، أو الدراسات الحديثة التي اهتمت بالتجربة (اللا واعية) من قبل المشاهد، إن الفيلم الذي نشاهده يعد ترابطاً بين علاقات نصية وأفكار خيالية تعبر عن رغباتنا في اللا وعي، كما نرى، أن الصور والمشاهد التي تقدمها لنا السينما، تتماثل مع الصور والقصص داخل لا وعينا التي تجسد الرغبات أو الشهوات المكبوتة، فالسينما تساعدنا على أن نسترق البصر على خيالاتنا من خلال آلية التلصص والتقمص.

وتؤكد الباحثة، أن الفيلم السينمائي يطرح بتأثيره السيكولوجي على المشاهد جدلية الحلم والواقع، والتي تؤدي إلى ذلك الصراع المؤسس على فاعلية المشاهدة السينمائية، فالمشاهد يوقع نفسه طواعية في ذلك الصراع، من خلال محاولته المستميتة للهروب من عالمه الواقعي إلى عالم آخر: عالم (الحلم)، ذلك الذي يخلقه الوسيط الفيلمي، ويستطيع من خلاله تحرير اللا شعور والعقل الباطن، خاصة مع إنسان العصر الحديث، الذي كان في احتياجٍ شديد لذلك، بعد ما ألَمَّ بالعالم من تغيرات وتُحولات صاعقة وتغيرات كونية ومعرفية، فالصورة تملك القدرة والفاعلية على الوصول إلى أعمق وأقدم طبقات النفس، وذلك من خلال استراتيجية (التذبذب الديالكتيكي) بين الاستغراق في الذات (أي الابتعاد عن الصورة)، والانهماك في تداعيات ذاتية أحدثتها الصورة نفسها، وفقدان الذات (أي الدخول في الصورة).

لاشتبكت الباحثة مع فرويد، الذي استطاع من خلال تحليل بعض الأعمال الفنية أو الأدبية، الوصول لنظريته الخاصة بعالم اللا وعي، كما استقى عقدتي (أوديب وإلكترا) من أعمال أدبية وأوجد علاقات مشتركة بين الحلم والفن، كما تناولت علاقة (فرويد والسينما)، حيث تشير الكاتبة إلى نظريات لتفسير الظاهرة الفيلمية من منظور نفسي، تستمد مصادرها الأساسية من كتابات فرويد، ومن هؤلاء المنظرين (جاك لا كان) تلميذ فرويد، الذي طور بعض أفكار فرويد عن (الأنـا) و(عقدة أوديـب) وربطها بلغة اللا وعي، محاولاً تحليل الأفلام من منظورٍ سيكولوجي.



كما توصلت الباحثة، من خلال تطبيقها لنظرية النوع إلى مدى أهميتها في دراسة الظاهرة النفسية في السينما، لما لها من أثر كبير في الجمهور، نظراً لارتباطها بالتغيرات الاجتماعية والثقافية المختلفة، وكذلك في صناع الأفلام، وهو ما أدى إلى انبثاق مصطلح (الدراما النفسية) والذي تبين أنه لا يعد نوعاً فيلمياً مستقلاً، بل يندرج تحت مظلة أفلام الإثارة النفسية، التي تندرج بدورها تحت نوعية أفلام الرعب، لما تحويه تلك الأفلام من أبعاد سيكولوجية تعبر عن مخاوف الشعوب، وتلعب دوراً في ثقافة المجتمعات وجماليات اللغة السينمائية، ولها خصائصها الفيلمية وتقاليدها الخاصة، التي تتطور بشكل ملحوظ نتيجة دخول نوعيات فيلمية عليها، تؤدي بدورها إلى تطور في شكل البنية المونتاجية، مما يصحبنا إلى مستويات متجددة الأبعاد من الصورة السينمائية، الأمر الذي كان له كبير الأثر في تطرقنا لمفهوم (الباراسيكولوجي) وعلاقته بالإثارة النفسية، فيما يسمى بـ(أفلام الظواهر الخارقة)، كما توصلت أيضاً لكون أكثر الأنواع الفيلمية الأساسية التي تتناول الظواهر النفسية: فيلم الإثارة النفسية الذي يندرج تحت أفلام الرعب النفسي، والأفلام البوليسية السوداء (أفلام البارانويا السوداء)، (العصابات) – (البطل المختل) – (الأنثى القاتلة).



نادين إيهاب

فيودور دوستوفيسكي

روائي الأصوات المتعددة



شعيب ملحم

لا نعتقد أن أحداً يختلف حول استثنائية وإبداع الروائي الروسي دوستويفسكي (١٨٢١- ١٨٨١)، ليس في وطنه وحسب، وإنما في العالم أجمع ومازال يعد أيضاً من أكثر الروائيين من ذلك الجيل شعبية فأعماله تتكرر طباعتها حتى الآن، وقد قام د. سامي الدروبي بترجمة أعماله الكاملة إلى العربية ومن أهمها: الإخوة كرامازوف، الجريمة والعقاب، المقامر، الفقراء، الأبله، الشياطين، وغيرها حتى إن بعض علماء النفس المشهورين اعتمدوا على شخصيات وأبطال رواياته في التحليل والكشف وتطور الحالات والأمراض النفسية، ويعود أحد الأسباب في ذلك إلى تعمق الروائي في تقديم أبطاله بمنتهى الدقة، ويتابع تطورهم النفسي وتغيير سلوكياتهم، وتناول أدق التفاصيل في حياتهم مهما كانت صغيرة، أو أنها تبدو قليلة الأهمية بالنسبة للقارئ العادي، ولكنها في الحقيقة هي جزء متمم للشخصية، وتطور عالمها الداخلي، والتناقضات التي تتفاعل في أعماقها وفي الوعي واللا وعي.

كانت حياة دوستويفسكي مليئة بالتطورات والانعطافات الفكرية، فقد ولد في عائلة إقطاعية، وعلى الرغم من انتماء دوستويفسكي من حيث المولد والنشأة الى هذه الطبقة، فإنه كأغلبية المفكرين والأدباء الروس كان من دعاة الإصلاح في روسيا القيصرية، وخاصة إلغاء نظام الرق الذي بموجبه يملك الإقطاعي الأرض والفلاحين الذين يعملون بها، ولم يكتفِ بإعلان موقفه الرافض لذلك، بل انتسب فعلياً إلى حلقة المفكر ميخائيل بتروشيفسكي، واعتقل جميع أفراد الحلقة بمن فيهم دوستويفسكي وقضى أربع سنوات في السجن في سيبيريا، وحكم عليهم بالإعدام واقتيدوا إلى ساحة تنفيذ الحكم إلا أنه في اللحظة الأخيرة جاء أمر من القيصر باستبدال العقوبة بالأشغال الشاقة. وعن هذه التجربة المريرة كتب رواية (ذكريات من بيت الموتى) و(الأبله)، ولا تخلو العديد من أعماله من الإشارة إلى هذه التجربة وغيرها.

في بداياته الفكرية، كان يعتقد أن على روسيا أن تختار طريقاً وأسلوباً خاصين بها نظراً لاختلاف وخصوصية المجتمع الروسي، ولا بد من الإشارة إلى أن زيارته القصيرة لكل من باريس ولندن، قد دعّمت رؤيته هذه، إذ رأى أن المجتمع الفرنسي والإنجليزي من المجتمعات المادية، حيث تتآكل فيها القيم الأسرية والاجتماعية، وأن شعارات الحرية والأخوة والمساواة لا يوجد لها تطبيق فعلي في تلك المجتمعات، ورأى أن انتماء اليهود الروس إلى وطنهم أمر مشكوك فيه، وهاجم سلوكياتهم وأطروحاتهم ودعوتهم للهجرة إلى فلسطين، لقد كان رافضاً للواقع الروسي، ولكنه كان ضد الفوضى والإرهاب الذي يفسر باسم الثورة والتغيير، ما تقدم هو نظرة عامة ومختصرة لآراء وأفكار دوستويفسكي، إلا أن الجانب الابداعي في أعماله يحتاج الى صفحات مطولة، ويمكن أن نختصر بإيجاز ما قاله الناقد الروسي الشهير باختين بأن دوستويفسكي قدم الرواية ذات الأصوات المتعددة؛ فالشخصيات لا يمثلون الشخص الغائب وإنما المخاطب، الذي يتحاور معه الروائي، فهي علاقة اكتشاف متبادلة، وبهذا يكون الخطاب الروائي مفتوحاً وغير منجز، ويعتمد دوستويفسكي في أغلبية رواياته أسلوب الرسائل المتبادلة وأيضاً أسلوب البوح، الذي يؤدي إلى إفصاح الشخصيات عن مكنوناتها الداخلية من دون حرج واتباع طريقة المونولوج ، حيث نجد في تناقضات الشخصية حدة الصراع الداخلي في شخصيات الرواية كما في رواية (الجريمة والعقاب)، حيث إن البطل راسكولينكوف الذي يناقش نفسه حول مبررات قتل المرابية العجوز، مع أنه ليس منحرفاً أو قاتلاً، وكذلك أيضاً مع أبطال روايته (الإخوة كرامازوف). فتناقضات الأشقاء التي يبرزها بشكل عميق، توضح دوافع النفس البشرية في تناقضات ذاتية تؤدي إلى الشيء ونقيضه في آن معاً، بعضها مادي والآخر مثالي وفي النهاية لا نجد المؤلف منحازاً لأي منهما بشكل مطلق، ولو أنه يتعاطف مع الخيار المثالي.

يعتمد دوستويفسكي في جل أعماله على أسلوب البوح للإفصاح عن مكنونات شخصياته

وتعتبر رواية (المقامر) حدثاً بحد ذاته، وقصة تستحق أن تروى، فقد وقع عقداً مع إحدى دور النشر، على أن تنشر جميع مؤلفاته مقابل ثلاثة آلاف روبل بشرط أن يكتب لها رواية خلال مدة لا تتجاوز الشهر، وفي حال عدم الإيفاء بالتزامه، فإن دار النشر ستنشر أعماله كلها دون مقابل، وبدأ العمل على رواية المقامر في الوقت الذي كان ينشر فيه إحدى رواياته على حلقات في إحدى المجلات، وكان يملي مخطوطة المقامر على إحدى عاملات الاختزال واسمها (آنا)، وفي اليوم الأخير من عقد الاتفاق كان قد أنجز الرواية، ولكنه عندما ذهب لتسليمها لم يجد الناشر، فذهبت (آنا) إلى قسم الشرطة لتسليم الرواية حتى لا يذهب العقد مع دار النشر، وهكذا أنقذت تنفيذ العقد، بعد أن رفض دوستويفسكي الذهاب إلى قسم الشرطة وإبلاغها بتنفيذ العقد بداعي الكبرياء.

حديث الذكريات في كتاب (الحنظل والرحيق)

فاطمة عطفة

(أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَن يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا..؟) (الحجرات: ١٢): أمر عادي أن نرى الثمار في الشجرة، لكن المهم والأهم أن نرى الشجرة في لب الثمرة! (حكمة هندية): أيها الغرُّ، إنْ خُصِصتَ بعقلٍ – فاسألنَه.. فكلُّ عقلٍ نبيُّ (أبو العلاء المعري).. هذا ما جاء في الصفحة الأولى من كتاب (الحنظل والرحيق) للشاعر علي كنعان الصادر حديثاً عن دار (التكوين) بدمشق. لا يكتفي الكاتب بأن يبدأ بهذه الاقتباسات الثلاثة: بدءاً من كتاب الله، ثم الحكمة الهندية، والمعري، بل أعطى المرأة القيمة التي تستحقها بالحياة مع صديقة يصفها بأنها أندلسية، ملتبسة الرؤى والأمزجة والانتماءات، تراها حيناً في جيرة كليوباترا، وأحياناً في واحات زنوبيا، أو على مقربة من صرح بلقيس، مروراً بضواحي استوكهولم، العاصمة السويدية، على مقربة من مسرح جائزة (نوبل)، عابراً مع حضور هذه المرأة إلى جدها في اليمن، أحد مراتع الحضارة العربية، حتى يصل إلى جامعة دمشق في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، مسترجعاً أيام الوحدة وأفراحها ورمزيتها التي مازالت ترافق وتداعب خيال الأجيال.



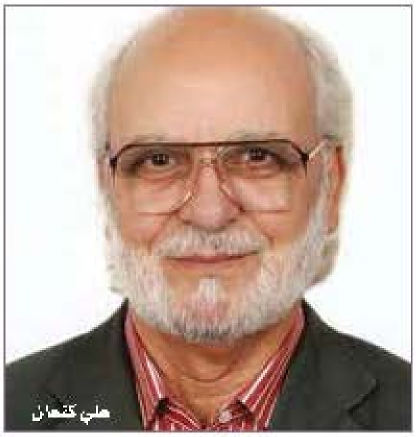
بهمسة إضاءة، يستدعي الكاتب تيار الذكريات بدون العودة إلى التسلسل الزمني، في فصل (شرفة للبوح)، وهو يعطي للصداقة قيمة نفسية واجتماعية وثقافية مهمة في حياة كل واحد منا، قائلاً: لا يمكن أن نعيش حياة إنسانية سليمة أو نغني تجاربنا في ظروف خاوية من واحة الأصدقاء. وعلينا أن نتذكر دائماً أن الإنسان طيف عابر في هذه الرحلة الجميلة، الحياة (...) وما يتركه من أعمال إبداعية فكرية، فنية، جمالية أو حرفية وتشكيل وموسيقا وعمارة، وفي جميع العلوم الخاصة والعامة، مشيراً إلى ما تركه أرسطو وبوذا وطرفة والتوحيدي وابن سينا وتوفيق الحكيم وطاغور ونيوتن وبيتهوفن والخيام ولوركا وبيكاسو وغوته وسنمار، وصولاً إلى السياب وكوروساوا وجبران وغاغارين وغسان كنفاني وعبد الرحمن منيف وسهى حديد، إلى جانب ألوف المبدعين في الشرق والغرب. ثم عرج على العشق، بشتى تجلياته ومداخلاته ودرجاته، إلى عشق الأمكنة، أما الشعر فهو بالنسبة للكاتب أنشودة العشق وقرينه الكوني:

هل تستطيع الروح يوماً / أن تترجم بعض ما يوحي به النوبان / في بحر من الإشراق والنعمى / يفيض بوهجه جسد الحبيبة؟

ومن أجواء البحر، يلتمس الشاعر المتعة والاسترخاء لاهياً مع أمواجه، التي تذكره بالمحيط الكوني الذي لا بد أن نرحل في عبابه يوماً. ومن الساحل الفينيقي يستحضر هذه الصورة الشعرية:

أنت والبحر توأمان - وأنا موجك الطليق /
قبل أن يولد الزمان - كنت لي الزاد والرحيق.

ويحتفي الشاعر أيضاً بنعمة الأنوثة ومكارمها الملهمة، ومعيار الجمال في قاموسه، وكيف تشرق العيون الضاحكة في فضاء المحبة، إضافة إلى بشاشة الوجه لتستكمل نعمة المحاسن، حيث تهل طقوس الوجد العاصف ونشوة النجوى والانخطاف. ويتابع مع العشق والحب قائلاً: أما روعة التدوير والتكوير فقد خصها الشاعر خليل الخوري بقصيدة نشرتها (الآداب اللبنانية) أوائل الستينيات. ويتابع الكاتب قائلاً: إن الشاعر يمر في شبابه، شأن كل فنان، بمرحلة فيها طفرات شتى من فنون المغامرة والتطلعات الغامضة ومحاولات التجريب، وهو يحاول اكتشاف أكثر من فضاء، يتلمس فيه كالطفل أولى خطواته وتصوراته في معرفة نفسه والعالم المحيط به، من خلال التعبير عن الهاجس الفكري والفني الذي يحلو له أن يرتاد فضاءه.

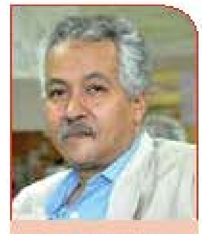

علي كنعان

ثم ينتقل كنعان إلى تأمل ولادة القصيدة، فيرى أن الشعر، والإبداع الفني بصورة عامة، نتاج أنثوي خالص في تشكله وسيرورته ومخاضه، وإن كانت المؤثرات والإيحاءات الخارجية ممتزجة بصبغة ذكورية محدودة تسهم، ولو رمزاً، في إشعال الموهبة وإعداد المناخ لاستكمال تشكل القصيدة، كما يسهم البرق في إنتاج الكمأة في رمال البادية. وهذه الفكرة توحي لديه أن عملية تشكل الجنين الشعري، وغيوم الضيق التي يعانيها الشاعر قبيل انبثاق الشرارة الأولى، هاتان الحالتان الكونيتان بامتياز توحيان بأن تلك الانبثاقة الغامضة نفحة من روح الوجود، شعاع من سراج الغيب، كما تذكره بالنبات البدئي الطالع من مزاج الأرض– أمنا العظمى.. والمطر– البعل السماوي في محراب الأساطير القديمة.

ولا ينسى الشاعر علي كنعان أن يورد نقطة استدراك، قائلاً: إن هذه الفكرة لاتزال ضبابية مؤرقة بغموض عذب في رأسي ولم تصل إلى تشكل نظري مكين. ولعل الشعراء الشباب القادمين على دروب المستقبل يهتمون بذلك.. وفي حدسي أن شاعرة صبية ستواصل تشكيل هذه الفكرة وإغناءها بمزيد من اللمسات الناعمة لتعميق الخطوط وجلاء الملامح وتناغم الألوان.

وأود التأكيد هنا أن قيمة الأنوثة الجوهرية الأولى، قبل الشعر والعشق، تتجلى في قيمة المرأة– الأم وجلال معناها الفريد وأهميتها الحضارية وريادتها الإبداعية.

حاتم الصكر والمشروعات النقدية والثقافية العربية الكبرى

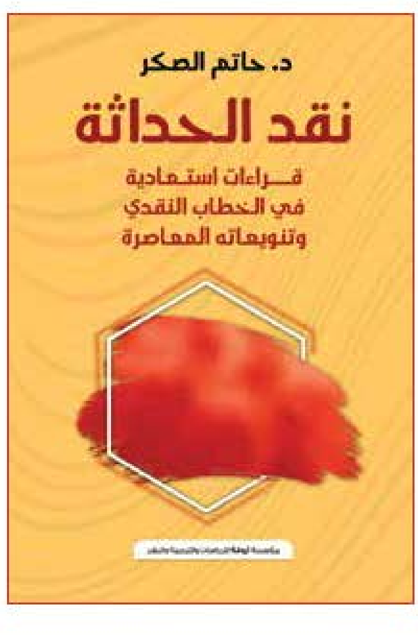

محمد الحمامصي

تنتمي دراسات هذا الكتاب (نقد الحداثة.. قراءات استعادية في الخطاب النقدي وتنويعاته المعاصرة) للناقد العراقي د.حاتم الصكر إلى ما يعرف اصطلاحاً بـ (نقد النقد)؛ فهو يقوم على تتبع المدونات النقدية التي روجت للحداثة، وبشرت بها أو قدمتها من زوايا متباعدة. ذلك التباعد الذي يعكس البلبلة الاصطلاحية في النقد العربي، وكذلك خلخلة المفاهيم والأسس النظرية، حيث تقدم الحداثة بكونها ثورة شاملة على المكرّس والمستقر في التراث، وفي المحاولات التجديدية الأولى، التي لم يكن لها أفق متسع. ويجري الحديث دوماً عن تأخرنا في ملاحقة الحداثة الغربية التي انتهى بها زمنها خارج التداول العصري لتحل محلها تيارات ما بعد الحداثة، لكن ذلك الفارق الزمني لم يسلب التحديث النقدي العربي أهميته، إنه يتشكل عبر رؤية للحياة والثقافة والإبداع تتأسس على تجاوز التجديد، الذي وسم مرحلة مبكرة من المنهجيات النقدية العربية.

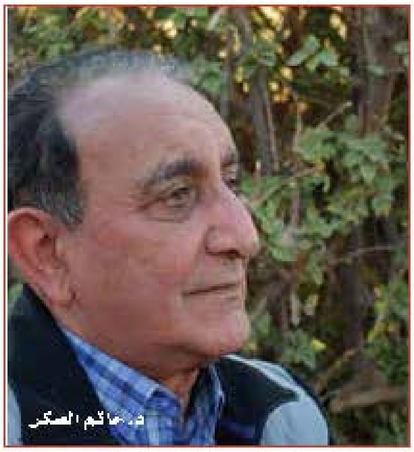
وقد أكد د. الصكر أن عنونة الكتاب بـ (نقد النقد) جاء ليستبق القراءة، ويوجهها صوب معاينة المدونات النقدية في موجاتها المتتابعة: النهضة والتجديد ثم التحديث، حيث لم تتوقف الدراسات عند الانحياز للحداثة، بل تعدتها لمناقشة ما كتب من نقد مضاد لها، كتجريم للحداثة وتخوينها وإبطال مشروعها ومفعولها معاً.

دراسات الكتاب الصادر عن مؤسسة (أروقة للدراسات والترجمة والنشر)، تناولت بواكير التجديد النقدي مقتصرة على الشعر، وهي تبدأ من مطلع القرن العشرين وربعه الأول تحديداً، ممثلاً في جهود روفائيل بطي في العراق، وكذلك دعوات مدرسة الديوان للعقاد والمازني وعبدالرحمن شكري، ونقد المهجر ممثلاً في غربال ميخائيل نعيمة، والاصطدام بالموروث النظري عن الشعر كما يقدمه كتاب الشابي (الخيال الشعري عند العرب)، ومراجعة التراث الشعري بمشاكسة منهجية وتاريخية يمثلها كتاب طه حسين في (الشعر الجاهلي)، ويمتد ليشمل الدراسات الاجتماعية عبر كتاب علي الوردي (وعاظ السلاطين)، وصولاً إلى ما قدمه محمد عابد الجابري في تحديث الرؤية العقلية للفكر العربي، لتنتقل الدراسات إلى معاينة الاستشراق وكشف خطابه عبر كتاب إدوارد سعيد (في الاستشراق)، ثم بعد ذلك عتبات التجديد المفصلي المهم في النقد الشعري والتنظير للشعر الجديد، ممثلاً في كتاب نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر).

وقد وصلت مراجعة د. الصكر النقدية للمدونات في نقد الشعر إلى المنهجيات الحديثة الأقرب لزمننا، ممثلة في كتب لأدونيس وجبرا إبراهيم جبرا وإحسان عباس وعبدالله الغذامي وجابر عصفور وكمال أبو ديب وعبدالعزيز المقالح وعبدالعزيز حمودة وسعيد يقطين، وحركة النقد الحديث في العراق، وتقف الدراسات عند قضايا نقدية تبناها النقاد الحداثيون، كالموقف من قصيدة النثر ومعضلات تلقيها، والنقد الثقافي وإمكان إحلاله بديلًا للنقد الأدبي، ومقولة زمن الرواية وتراجع هيمنة الشعر، وموقف النقد الأكاديمي من تغيرات الشعرية العربية بفعل الاستجابة لنداءات الحداثة وإغراءاتها.



في استقصائه لجهود جبرا إبراهيم جبرا في نقد الشعر، خاصة من بين اهتماماته المتعددة شاعراً وروائياً ومترجماً وفناناً تشكيلياً وناقداً للفن، وانحيازه للتجديد والحداثة طوال حياته الأدبية، أكد أنه ما كان لجبرا من رؤية مميزة تحرك مقارباته النقدية وقراءاته وهي رؤية ذات أبعاد ثلاثة: الحداثة، الحرية، والرؤية، وقد شكلت فكر جبرا النقدي


د. حاتم الصكر

وقال في قراءته للناقد د. كمال أبو ديب، إن ما يفعله أبوديب منذ سنين يكرس ما نرى أن النقد يؤديه بإخلاص فني وجمالي يفوق أحياناً وعي بعض منتجي النصوص الذين يضيفون إضافات فنية تجد لها في الكتابة النقدية المتجاوزة التي يندرج اسم كمال أبو ديب في طليعتها محل احتفاء وتأصيل وترسيخ.

وفي تحليله لمشروع الغذامي، رأى د. الصكر، أن دعوة الغذامي ذات أهمية كبيرة في رسم طرق جديدة للنقد الأدبي صوب ما هو ثقافي، ولكن ليس بتشييع النقد الأدبي وإعدام توابعه الشعرية وسياقات حداثته وفي تحليل قسري، يصبح فيه نزار قباني فحلاً مستبداً، والقارئ ليس إلا عبداً لأنه يقول: إني خيّرتك فاختاري.. ورأى أن انتزاع أدبية النصوص ونسف سقفها المجازي قد ولّدا هذه الأخطاء التحليلية ومثيلاتها، وتحولا بالكتاب من مقترح لخلاص النقد من نسقيته وتقليديته إلى دعوة لنبذ الشعر والحداثة وأدبية النقد، وهو ما لا يقبله منطق الأشياء.

وتعددت مناقشة الصكر للموقف من قصيدة النثر لتشمل زوايا وأبعاداً متعددة، مؤكداً أن وجود الشاعر في العالم، والقصيدة في الشعر، والنثر في القصيدة، ليس تراتباً رأسياً يتم بعفوية في التسلسل الآنف، بل هو تلازم وجودي يشترط كل عنصر منه وجود العنصر الآخر كضرورة لوجوده، فالعالم المتغير باتجاه الحرية يستلزم وجود شاعر مماثل في رغبة التغير.



نواف يونس

الشباب..
ومستقبل الثقافة

نجحت دائرة الثقافة في الشارقة في الامتداد نحو الوطن الكبير، من خلال توسيع نشاطاتها وفعالياتها الثقافية والفنية، وبالاتفاق المبني على التعاون والشراكة مع المؤسسات والجهات المعنية بالثقافة عربياً، وهو ما تحقق أخيراً في جائزة الشارقة للإبداع العربي – الإصدار الأول، حيث استضافت المكتبة الوطنية في العاصمة المغربية الرباط مؤتمراً صحافياً بحضور وزير الثقافة والاتصال المغربي محمد الأعرج، ورئيس دائرة الثقافة في الشارقة عبدالله العويس، للإعلان عن انطلاق الدورة (٢٣) للجائزة من الرباط، وذلك تأكيداً أن الجائزة حققت المأمول منها في مد جسر التواصل الثقافي بين الكتاب والأدباء العرب، وتحديداً لمن تستهدفهم الجائزة من المبدعين الشباب، الذين تراوح أعمارهم ما بين الـ(١٨) و(٤٠) عاماً، إلى جانب ترسيخ قيم الأصالة والتجديد في وجدان الأجيال العربية الصاعدة من المبدعين، وهو ما يجسد المبادرة الثقافية، التي يتبناها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، والهادفة إلى إبراز المواهب الإبداعية لدى الشباب العرب من المحيط إلى الخليج.

تأكيد تواصل الجائزة مع الكتاب العرب في مختلف مجالات الإبداع

لذلك كان اختيار دائرة الثقافة في الشارقة صائباً في الانطلاق بالجائزة من الرباط المغربية، لتجول بين المدن والعواصم العربية الأخرى، في دوراتها المقبلة عاماً بعد عام، إضافة إلى دعوة الشباب العربي للمشاركة في حقول الجائزة، والتي تشمل الأجناس الأدبية من شعر ورواية وقصة قصيرة وأدب الطفل والنص المسرحي والنقد الأدبي، بعد أن تبنت خلال دوراتها المتتالية منذ العام (١٩٩٧) نحو عشرة آلاف كاتب ومبدع من كل الجنسيات العربية، حاز نحو (٥٠٠) منهم الجائزة، كما طبعت أعمالهم الفائزة في حقول الجائزة ووزعت في كل مدن وعواصم الوطن الكبير.

إن الهدف الأسمى من امتداد الجائزة على خريطة الوطن العربي، يتحقق بتحفيز المبدعين العرب من شريحة الشباب على اكتشاف مواهبهم الأدبية، وإتاحة الفرصة أمامهم لتقديم أنفسهم إبداعياً للمشهد الثقافي العربي، وهو ما دأبت عليه الشارقة من خلال مشروعها الثقافي، الذي انطلقت إشعاعاته مبكراً مع بدايات الثمانينيات من القرن الفائت، وبعد أن استكمل بنيته التحتية المؤهلة لتحقيق أهدافه عبر هويته وشخصيته العربية الإنسانية، بالتواصل مع المشهد الثقافي عربياً ودولياً، حيث تبوأت الشارقة مكانتها كعاصمة ثقافية عربية وإسلامية وعالمية.

إن جائزة الشارقة للإبداع العربي – الإصدار الأول – تمثل رافداً من روافد مشروع الشارقة الثقافي، والذي نجح في توسيع دائرة توهجه، من خلال عمل مؤسساتي يدرك أهمية البعد الثقافي ودوره في التنمية المستدامة وتحديداً في الإنسان أولاً، ومن دون الانقطاع عن الروافد الإنسانية الأخرى، وهو ما يمنحه هوية ثقافية عربية متينة، تسهم في ثقافة إنسانية أصيلة، تحافظ على ثوابتها، وفي الوقت نفسه تواكب معطيات العصر وتقدمه، لتعبر عن مدى فهمها الحضاري الإنساني.

إن المبدع ليس مجرد مرآة تعكس الواقع – كما يقال عادة – بل هو مجدد يعيد صياغة هذا الواقع من جديد بوعي وجمالية مقرونة بقدرته وموهبته الإبداعية، ومن هنا كان رهان الشارقة على تبني المواهب العربية الشابة، والتي تحتل جل الاهتمام والمساحة الأرحب في مشروعها الثقافي.